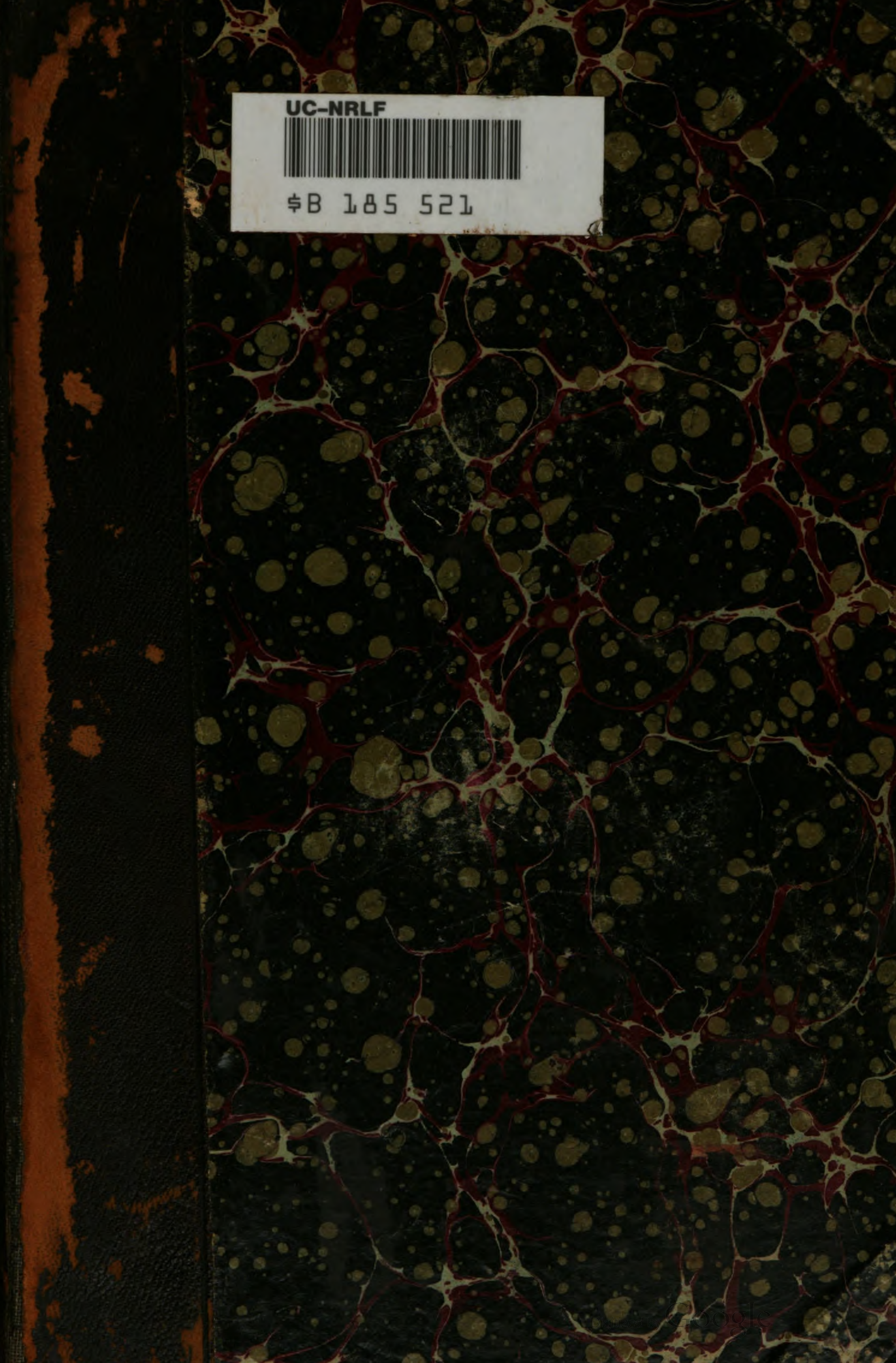
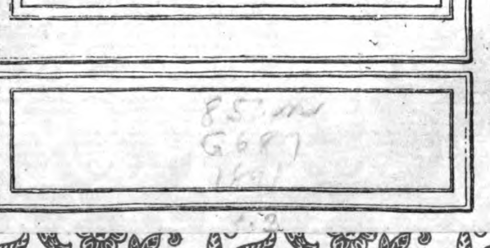
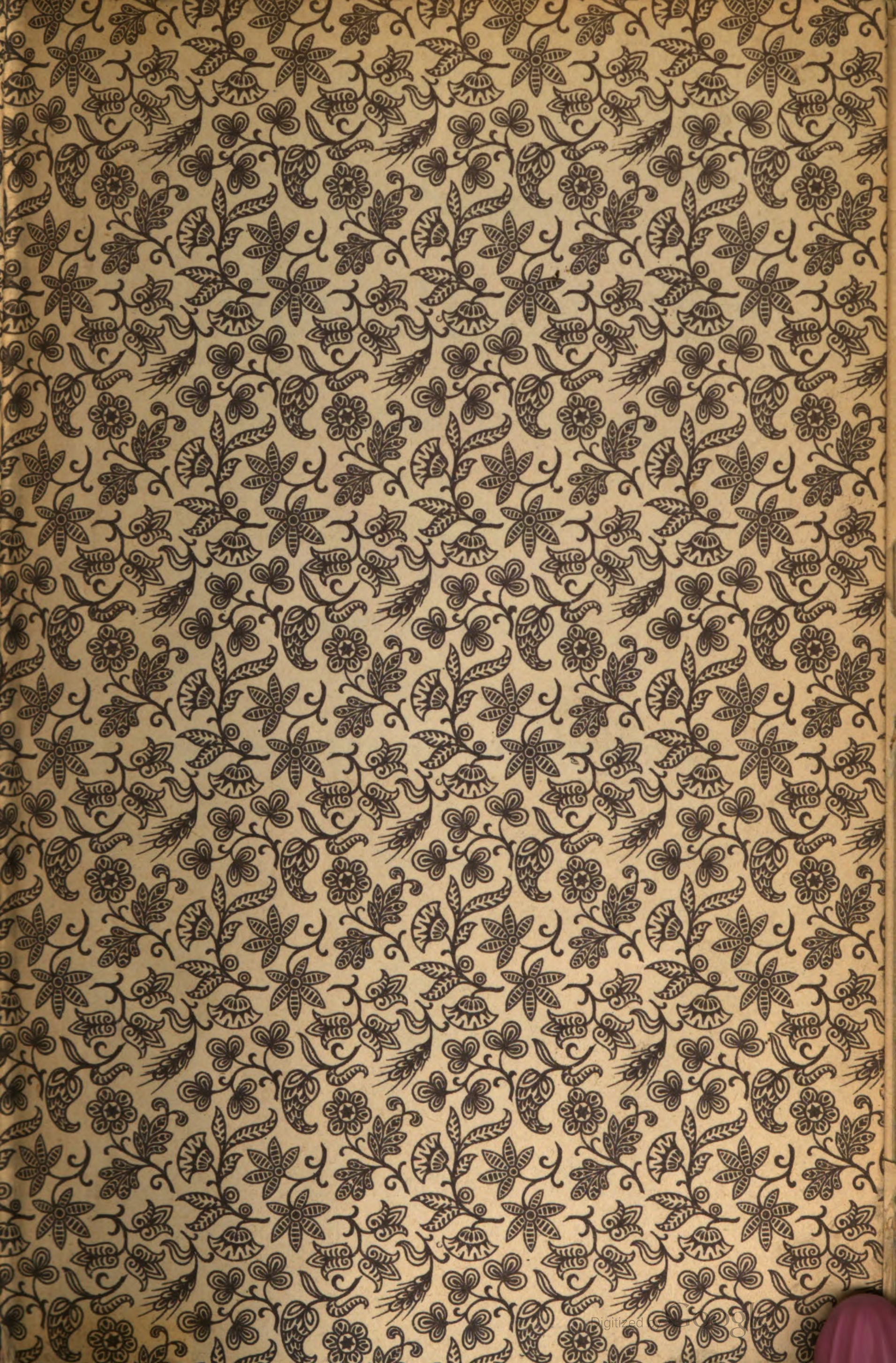

UC-NRLF
$B 185 521





Die deutsche
Nationallitteratur
des neunzehnten Jahrhunderts

Litterarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolf von Gottschall

Sechste vermehrte und verbesserte Auflage

Dritter Band



Breslau
Verlag von Eduard Trewendt
1891.

Viertes Hauptstück.

Die moderne Lyrik.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Die schwäbische Dichterschule:

Ludwig Uhland — Gustav Schwab — Justinus Kerner — Gustav Pfizer — Eduard Mörike — Wilhelm Müller — Johann Georg Fischer.

Wer am Fortschritte unserer Litteratur seit Schiller und Goethe zweifelt, den dürfen wir mit Recht auf die moderne Lyrik verweisen, welche eine Fülle neuer Töne angeschlagen hat, nicht bloß in dilettantischer Weise und mit einem oberflächlichen Virtuosentume, sondern mit einer Kraft und Innigkeit, welche die ganze Nation ergriffen hat. Zwar die romantische Lyrik war unergiebig durch ihre Formlosigkeit und eine falsche Volkstümlichkeit; der trübe, phantastische Schaum dieser ganzen Richtung konnte keine klare, rhythmische Gestaltung gewinnen, und selbst der Geist des gefeierten Mittelalters trat uns nur verzerrt aus den Hohlspiegeln dieser Schule entgegen. Dagegen haben wir schon früher die Leier- und Schwertgesänge der Befreiungskriege, die mächtige Lyrik eines Hölderlin, die meisterhaften lyrischen Skulpturbilder Platen's und Heine's brillant-kokette, die

Romantik zersetzende Liederpoesie gewürdigt. Wenn die Romantik selbst und ebenso ein großer Teil der jungdeutschen Produktion nichts war, als unausgegorene Lyrik, Lyrik in Streckversen ohne rhythmischen Halt; wenn überhaupt die ältere und neuere Romantik alle poetischen Gattungen in einer blind waltenden Urpoesie vermischte, so müssen wir uns jetzt freuen, aus diesem poetischen Gestrüpp ins Freie zu treten, die Anfänge künstlerischer Scheidung und Sonderung zu begrüßen und damit die Rückkehr aus einer Epoche der Verwilderung zum klassischen Ideal.

Der frische Strom der Lyrik mußte sich am ersten aus den romantischen Sümpfen wieder hervorringen, indem einige seiner Arme gar nicht darin untergegangen waren, sondern in selbständiger Strömung fortgeflutet hatten. Die Lyrik suchte sich zunächst Reinheit und Sicherheit der Form anzueignen; dann aber öffnete sich die geläuterte Form der Fülle von Gedanken und Lebensbildern, welche die fortschreitende Zeit ihr an die Hand gab, und indem sie so, nur mit lockerer Anknüpfung an einzelne Traditionen der Klassiker und Romantiker, verschiedene neue Richtungen schuf und zu nationaler Geltung brachte, durfte sie der Anklage des Epigonentums kühn und ohne Scheu entgegentreten. Natürlich wiederholen sich in der Lyrik aller Zeiten bestimmte Gruppen der Empfindung und des Gedankens; ihrem Gattungsbegriffe nach ist die Lyrik Anakreon's und Pindar's unsterblich; aber es kommt auf den Geist an, in welchem sie ausgeführt wird, und auf das individuelle Dichtergepräge, das den Stempel der Neuheit und den Reiz unberechenbarer Mannigfaltigkeit hinzubringt. Wenn eine originelle Dichterbegabung in Empfindung und Gedanken den Geist ihrer Zeit und Nation zu treffen weiß oder vielmehr ihn in ihr eigenes Fleisch und Blut verwandelt hat, dann entsteht eine Dichtung, welche die Bürgschaft der Dauer in

sich trägt. Doch was Homer, Pindar und Anakreon, Virgil und Horaz, Dante, Calderon, Cervantes, Camoëns und Shakespeare mit feurigen Zungen predigten: das ist für die Kurzsichtigkeit ihrer meisten Verehrer verloren, welche nur eine Schablonenpoesie nach bestimmten Mustern kennen und, unfähig, den Geist der Gegenwart zu begreifen, den Geist aller Zeiten durcheinander mischen.

Die Goethe-Schiller'sche Lyrik, die Schöpfung außerordentlicher Begabungen, welche für Empfindung und Gedanken ergreifende und ewig gültige Töne anschlugen, war doch von ganz bestimmten Voraussetzungen der klassischen Schulbildung abhängig und ohne philologischen Kommentar in vielen mythologischen Einzelheiten unverständlich. Man kann diese Dichtungen unmöglich für die geläuterte deutsche Nationalpoesie, für die höchste, unübersteigliche Stufe ihrer Entwickelung halten. Die Bürger'sche Volkspoesie, die sich der klassischen gegenüberstellte, vermied zwar im ganzen diese Fremdheit der Beziehungen, den antiken Rahmen und die mythologischen Arabesken, hatte aber auf der andern Seite nicht genug Adel und Gedankengehalt, um eine vollkommene Ebenbürtigkeit zu behaupten. Die elegischen Poeten Matthisson, Salis, Tiedge u. a. ermangelten einer durchgreifenden Dichterkraft und kränkelten an einer Empfindsamkeit, welche gerade nach den Befreiungskriegen in einzelnen Kreisen der Gesellschaft Mode war. Die Weinerlichkeit höchst persönlicher Stimmungen, dies Sehnen nach dem Spielzeuge der Kindheit, diese ganze um Trümmer rankende Epheupoesie hatte sich zwar von der klassischen Tradition emanzipiert und doch die Grazie der Form beibehalten; sie suchte zwar, wie in Tiedge's „Urania", der sich Mahlmann'sche, Witschel'sche und ähnliche Dichtungen anschlossen, einen geläuterten christlichen Glauben an die Stelle der heidnischen Reminiszenzen zu setzen und mit poetischen Votiv-

tafeln über Glaube, Liebe und Hoffnung, durch Nacht zum Licht u. dergl. m. die Stammbücher deutscher Frauen und Jungfrauen zu bereichern; aber die scheinbare Selbständigkeit einer nur matt beleuchteten Gedankenwelt gab keinen hinreichenden Ersatz und kein bedeutsames Gegengewicht gegen die von großen Genies getragene Anlehnung an die antike Welt. Was kräftig, männlich, geistvoll in der griechischen und römischen Poesie war, die großen Gesichtspunkte des Staates und des öffentlichen Lebens, die schöne, plastische Sinnlichkeit: das waren Elemente, die nicht beseitigt werden durften in einer Zeit, für welche der Hellenismus eine dauernde Erquickung bleiben wird; aber die Äußerlichkeiten, die überlieferten Gestalten der Mythe, die Stoffe des Altertums, die absichtliche Hineindichtung in die antike Weltanschauung mußten fallen, wenn die deutsche Lyrik eine nationale Wiedergeburt erleben sollte. Den Übergang zur berechtigten Zeitlyrik hatten bereits die Lyriker der Befreiungskriege und Platen gemacht. An sie lehnte sich die bahnbrechende österreichische Lyrik, welcher im engeren Wortsinne politische und philosophische folgten. Früher schon hatte nach Goethe's Vorgange die orientalische Lyrik in manchen glänzenden Produktionen eine pantheistische Lebensweisheit ausgesponnen, während die schwäbische Dichterschule den germanischen und mittelalterlichen Geist in seiner Reinheit, angeregt von der Romantik, aber frei von ihren Verzerrungen, in anmutenden Dichtungen zu Tage förderte.

Das Geburtsland Schiller's, Schelling's und Hegel's, das gemüt- und geistreiche Schwabenland, stellte der in Norddeutschland blühenden Romantik eine geschlossene lyrische Dichterphalanx gegenüber, welche ebenso an Schiller und Goethe, wie an die unverfälschten Traditionen des Mittelalters anknüpfte, sich aber durch den Ernst der Gesinnung, die Wärme der Überzeugung und durch die Lauterkeit der

Dichtform wesentlich von den formlosen Poeten der mond-beglänzten Zaubernacht unterschied. Zwar schien die Bildung einer provinziellen Dichterschule auf eine Abschwächung der dichterischen Kraft hinzudeuten, welche in unseren großen Geistern sich von solchen äußerlichen Bedingungen freigemacht und durch ihre welterobernde Energie den Anschluß einer bestimmten Schule nicht zugelassen hatte. Denn das große Genie wirkt zu weit und zu machtvoll, um in nächster Nähe eine so vertrauliche Ansiedelung zu gestatten. Es regt an und durchgeistigt weithin Richtungen und Talente; doch es ragt zu hoch empor, um eine Schule zu stiften, die sich immer nur aus Gleichstrebenden bildet, bei denen eine mittlere Begabung ohne zu große Abweichungen vorherrschend ist. In der That würde man bei der schwäbischen Dichterschule die bedeutenden Gedankenhebel Schiller's und Goethe's vergebens suchen. Ebenso fehlt hier eine in allen Formen schöpferische Dichterkraft, welche auch die Wissenschaft in ihre Kreise zieht; es fehlt die Majestät der Geister ersten Ranges. Wir bewegen uns hier in einer Welt des Gemütes; aber es sind klare Gemüter und klar ist ihre Welt. Mit weiser Beschränkung pflegten sie die Lyrik, welche unter ihren Händen die erfreulichsten Blüten trieb. Das Urteil Goethe's, der den „sittlich-religiös-poetischen Bettlermantel" bei Gustav Pfizer getadelt, war ebenso einseitig, wie das Urteil Heine's, welcher die schwäbische Schule die Fontanelle für alle bösen Säfte Deutschlands genannt. In der That war bei einzelnen Anklängen an Goethe's einfach-innige Liederpoesie doch die sittliche Gesinnung Schiller's bei der schwäbischen Dichterschule vorherrschend. Nur Uhland traf den einfachen Ton älterer und Goethe'scher Romanzen; die übrigen Dichter ließen ihre Balladen in der Schiller'schen Weise stolz und voll austönen, und selbst bei Meister Uhland erinnern einzelne Dichtungen, wie z. B. „des Sängers

Fluch" an Schiller's hinreißendes Pathos und markige Kraft und Fülle.

Was den Inhalt dieser schwäbischen Poesie betrifft, so war es zunächst die landschaftliche Natur, die sich ja im schönen Schwabenlande so reizend und reich entfaltet, und die Gemütsstimmungen, welche durch die Einwirkungen der Naturschönheit hervorgerufen worden, die in musikalisch-innigen Liederklängen ausatmeten. Das einfach besaitete und klargestimmte Gemüt dieser Poeten vermied jedes herausfordernde Virtuosentum der Empfindung, alle kühnen Griffe und schwindelnden Probleme des Gedankens; es war ganz Hingabe, Sinnigkeit, Innigkeit und Naturandacht. So nennt Justinus Kerner die Natur mit Recht die Meisterin der schwäbischen Dichterschule, nachdem er die Schönheiten Schwabens, die lichten Matten, das dunkle Waldrevier, die Berge voll Reben, den blauen Neckar und die epheuumrankten Burgen seines Vaterlandes mit warmen Farben geschildert. Doch selbst bei dem Magier Justinus Kerner war diese Naturandacht unbefangen und von jeder Mystik frei. Wie sich diese Dichter durch die Reinheit der Naturanschauung von den Romantikern unterschieden, so auch durch die klare Auffassung des Mittelalters, das sie in ihren Balladen und Romanzen verherrlichten. Sie beschworen meistens schöne, idealisierte Gestalten herauf, die ein echt menschlicher Adel beseelte; es waren nicht Fouqué's sentimentale Raufbolde, nicht Brentano's schwarzbärtige Zauberer, nicht Tieck's ironische Purzelmännchen im Harnische; es waren Menschen mit edler, warmer Empfindung, gültig für alle Zeiten und allen Zeiten verständlich. Auch suchte diese Poesie nicht ängstlich jede Berührung mit der Gegenwart zu vermeiden, sondern proklamierte in energischer Form das Glaubensbekenntnis des süddeutschen Liberalismus.

Der Führer und Meister der Schule, Ludwig Uhland aus Tübingen (geb. am 26. April 1787), gehört zu den Lieblingsdichtern der Nation, welche sich mit Recht von den harmonischen Klängen seiner formvollendeten Lyrik mächtig angezogen fühlte. Ludwig Uhland hatte sich teils als Gelehrter altdeutschen Studien gewidmet und zu ihrer Förderung selbst beigetragen, teils als Politiker in den Württembergischen Kammern (1819, 1820 und 1832) und in der Frankfurter Nationalversammlung (1848) auf den Bänken der Opposition gesessen. Das Studium der mittelalterlichen Poesie war ebenso befruchtend für seine Phantasie, anregend durch die naiv-treuherzigen Gestalten, das einfach sinnige Empfinden und die markige Kraft derselben, wie seine Thätigkeit als Deputierter die Energie des männlichen, freien Wortes in seine Schöpfungen übertrug. Kraft, Adel und Grazie, eine nicht zur Weichlichkeit abgestumpfte Weichheit, sanfte, doch nicht verschwimmende Umrisse der Zeichnung und anmutige Melodie des Ausdruckes charakterisieren die Uhlandschen Dichtungen[1]).

Die Naturpoesie Uhland's hielt sich von jeder weitschweifigen Landschaftsmalerei ebenso fern, wie von Matthisson'scher Sentimentalität und lehnte sich mehr an die Empfindungsweise der alten Minnesänger an, die er mit großer Magie des Wohllautes auszudrücken verstand. Wie reizend klingt das Frühlingslied:

„Ich bin so hold den sanften Tagen,
Wann in der ersten Frühlingszeit
Der Himmel, blaulich aufgeschlagen,
Zur Erde Glanz und Wärme streut,
Die Thäler noch von Eise grauen,
Der Hügel schon sich sonnig hebt,
Die Mädchen sich ins Freie trauen,
Der Kinder Spiel sich neu belebt."

---

[1]) Die erste Sammlung seiner „Gedichte" erschien 1818.

Wie sabbatlich tönt „des Schäfers Sonntags=lied," wie frisch und kräftig „des Knaben Berglied!" Wenn der Dichter den „Maientau", den „Mohn", „die Malve" feiert, so giebt er uns stets ein klares, bestimmtes Naturbild, ohne in prosaische Beschreibung zu verfallen; ohne allegorisches Spiel tritt die daran geknüpfte Empfin=dung uns entgegen; es sind lauter Treffer, keine Nieten des Gefühls. Das harmloseste „Wanderbildchen" drückt, so ein=fach es hingehaucht ist, doch eine ganz bestimmte Stimmung aus, die uns traulich anmutet, weil wir unmittelbar ihre Wahrheit empfinden; es bedarf nur weniger Züge, und die „Nachtreise" ins finstere Land, die Winterreise bei dem kalten Wehen, den leeren Straßen, der trüben Sonne, die stürmische Hast der Heimkehr, die noch im letzten Augen=blicke überall Gefahren ahnt, welche sich dem ersehnten Wiedersehen in den Weg stellen könnten: das steht uns alles wie selbstempfunden vor der Seele. Es zeugt von Uhland's Meisterschaft, daß selbst seine kleinsten Zweizeilen wissen, was sie wollen, und nicht im Blinden tappen, wie bei so vielen seiner Nachahmer. Mit welchen gewaltthätigen Paraphrasen hätten diese ein solches Lenz=Epigramm, wie Uhland's „Frühlingstrost", ausgesponnen:

„Was zagst du, Herz, in solchen Tagen,
Wo selbst die Dornen Rosen tragen?"

So konnte Uhland mit Recht als Repräsentant der ein=fachen Volks= und Naturpoesie auftreten und die Reaktion gegen die antikisierende Richtung unserer Klassiker, die einem Bürger wegen der oft lockeren Form und mancher Plattheit und cynischen Handgreiflichkeit mißlungen war, selbst in klassischer Weise siegreich durchführen. Sein Lied: „Freie Kunst" ist das Programm dieser neuen, weihevollen Volks=poesie, welche gegen die Gelehrtenpoesie und ihre Formeln und Regeln, gegen die Macht ästhetischer Autoritäten, kurz

gegen das klassische Ideal ganz wie die romantische Schule ankämpft, nur mit dem Unterschiede, daß hier der Kampf in formeller Beziehung mit ganz gleichen Waffen geführt wird, ritterlich und nicht mit der Keule des Waldmenschen, mit der die Romantiker losschlugen; im Gegensatze gegen alle „Nekromantik" und alles geheimthuerische Wesen, mit welchem die Jünger jener Schule buhlten. Uhland verkündete die Emanzipation des „Liedes" von unfreien Traditionen, ja das Aufblühen einer allgemeinen deutschen Liederpoesie auf nationaler Grundlage:

„Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land.

Deines vollen Herzens Triebe,
Gieb sie keck im Klange frei!
Säuselnd wandle deine Liebe,
Donnernd uns dein Zorn vorbei.

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing' doch in der Jugend Drang!
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Kann man's nicht in Bücher binden,
Was die Stunden dir verleih'n;
Gieb ein fliegend Blatt den Winden!
Muntre Jugend hascht es ein.

Fahret wohl, geheime Kunden,
Nekromantik, Alchymie!
Formel hält uns nicht gebunden,
Unsre Kunst heißt Poesie.

Heilig achten wir die Geister,
Aber Namen sind uns Dunst;
Würdig ehren wir die Meister,
Ab er frei ist uns die Kunst.

Nicht in kalten Marmorsteinen,
Nicht in Tempeln dumpf und tot:
In den frischen Eichenhainen
Webt und rauscht der deutsche Gott."

Der „deutsche Gott", den Meister Uhland erfunden, und der bis auf Karl Beck in den verschiedensten lyrischen Variationen gefeiert wird, tritt hier mit vollem Bewußtsein den römischen und griechischen Göttern gegenüber, in deren Tempeln Schiller und Goethe so viele schön gemeißelte Bilder aufgestellt hatten. Indes mag die in den Winden flatternde Volkspoesie für das einfache „Lied" ihre Geltung behaupten, wenn sie ohne höhere Prätensionen auftritt; doch ein solcher Liederfrühling läßt sich nicht kunstvoll heraufbeschwören und kann nur als Thatsache eine bedingte Anerkennung verlangen. Eine Emanzipation von der Kunstform wird immer zur Barbarei führen, auch bei poetisch gestimmten Gemütern. Das beweisen ebenso manche echten Liederblüten der Volkspoesie, wie besonders die vielen nachgemachten Klänge, die falsch glitzernden böhmischen Steine in ihrer Krone. Einer harmonischen Natur, wie Uhland, lag diese Gefahr so fern, daß er sie nicht einmal zu ahnen scheint.

In den patriotischen Gedichten schließt sich Uhland zunächst den Lyrikern der Befreiungskriege an; sein „Vorwärts" tönt wie ein kecker Trompetenmarsch; er widmet all sein Sinnen dem neuerstandenen, freien Vaterlande. Doch unmittelbar an die kurzen, schlaghaften Kampfeshymnen reiht sich die Forderung der Volksrechte, die mit majestätischem Orgelklang im Oktobergesange einherbraust:

„Wenn heut ein Geist herniederstiege,
Zugleich ein Sänger und ein Held,“

und deren bedeutsamste Fuge die Mahnung an die Fürsten ist:

„Wenn eure Schmach die Völker lösten,
Wenn ihre Treue sie erprobt:
So ist's an euch, nicht zu vertrösten,
Zu leisten jetzt, was ihr gelobt.“

Dies scheint auf neue Verfassungsformen hinzudeuten; doch was Uhland singt und feiert, ist in Wahrheit das alte gute Recht:

„Und wie man aus versunk'nen Städten
Erhab'ne Götterbilder gräbt,
So ist manch' heilig' Recht zu retten,
Das unter wüsten Trümmern lebt.“

So mahnt er die Volksvertreter:

„Tadeln euch die Überweisen,
Die um eigne Sonnen kreisen,
Haltet fester nur am Ächten,
Alterprobten, einfach Rechten!“

Das alte gute Recht beruht auf dem Vertrage:

Vertrag! Es ging auch hier zu Lande
Von ihm der Rechte Satzung aus;
Es knüpfen seine heil'gen Bande
Den Volksstamm an das Fürstenhaus.“

Und dies alte Recht soll Öffentlichkeit der Gerichte, mäßige Steuern, Schutz der Wissenschaft, allgemeine Wehrberechtigung der Freien und Freizügigkeit wiederbringen. Diese etwas schwerwuchtigen politischen Begriffe hat Uhland in ein sehr graziöses poetisches Flügelkleid gehüllt, so daß man sie kaum wiedererkennt. In Wahrheit ist aber diese Begeisterung für das gute alte Recht, dies Zurückgehen auf frühere Zustände nur lyrische Politik, eine Politik des Gemütes. Die Vernunft würde solche Ansprüche nicht auf früheren Bestand, sondern auf ihre innere Berechtigung grün-

den. Das gute alte Recht in Pausch und Bogen würde Uhland nicht zurückwünschen können; man erinnert sich dabei unwillkürlich an Hegel's scharfe Kritik der „Verhandlungen der Württembergischen Landstände“ (Sämtl. Werke, Bd. 16, S. 219), in welcher das alte gute Recht mit vielen seiner Auswüchse vom Standpunkte einer bewußten, vernünftigen Freiheit beurteilt wird. Die Perspektive in die Zukunft scheint auch für den Dichter förderlicher, als der Rückblick in die Vergangenheit, sobald es sich um bestimmte politische Rechte handelt; und auch Uhland ruft ja mit jener Unklarheit, welche die notwendige Konsequenz einer lyrischen Politik ist, aus:

„Der Freiheit Morgen steigt herauf;
Ein Gott ist's, der die Sonne lenket,
Und unaufhaltsam ist ihr Lauf.“

Uhland's bedeutendste Dichtungen sind ohne Frage seine Balladen und Romanzen, in denen er sich von altdeutscher Poesie den einfach-treuherzigen Stil angeeignet, und die deshalb meistens einen naiv-traulichen Eindruck machen. Uhland verfällt nirgends in das Dithyrambische, in weit ausgesponnene Malereien und prunkende Schilderungen; er bleibt immer bei der Sache und wirkt durch die schlagende Bezeichnung der für den Fortgang der Handlung wesentlichen Momente. Der kurze Vers enthält oft mit sicheren Zügen ein ganzes Bild, eine Thatsache der äußeren Welt oder des Gemütes; jeder Vers ist gleichsam ein dramatischer Akt mit einer in sich fertigen Handlung, der weiter über sich hinaus weist. Die Helden der Uhland'schen Balladen sind Sänger, Ritter, Fräulein, Hirten, Heldenkönige, deutsche Fürsten, Pilger, Elfen, alle in etwas weichen Umrissen und abendrötlicher Beleuchtung; wir haben es mehr mit dem Gemüte zu thun, als mit der Gestalt; die Plastik muß einem träumerischen Kolorit weichen. Schon die häufigen Dimi-

nutive, die Töchterlein, Kränzlein, Jungfräulein, Röslein beweisen, daß alle diese Gestalten kein selbständiges Leben haben, sondern noch mit den Eierschalen des Gemütes, aus dem sie hervorgekrochen, umherlaufen. Die dichterische Brütwärme waltet gleichsam noch über ihnen; es ist eine aus dem Gemüte herausgeborene Epik. Die schöne Maid, die traute, süße Helene, die hohe Adelheid und ähnliche Wendungen bezeichnen diese mittelalterliche Art und Weise der Charakteristik, bei der nur die Empfindung die Farben reibt. So bewegt sich auch die Handlung in diesen Balladen meistens im Reiche des Gemütes, und so viele Schwertklingen in ihnen blitzen, so viel Blut in ihnen fließt, immer sind Empfindungen die bewegenden Hebel der äußerlichen Aktion; aber diese Empfindungen sind einfach, wahr, sittlich; es ist ein unverfälschter deutscher Wein, den wir aus dem Kristallglase dieser Dichtungen schlürfen. Nur in wenigen Balladen, wie in „Graf Eberhard der Rauschebart", waltet das epische Element vor, das in der modernisierten Nibelungenstrophe voll und kräftig austönt. So machen die Uhland'schen Balladen einen reinen Eindruck und haben an und für sich einen hohen Wert. Dennoch muß man, wenn es erlaubt ist, von einer modernen Ballade zu sprechen, von dieser eine mehr vorwiegende Gestaltungskraft und den Interessen unserer Zeit verwandtere Stoffe verlangen. Der Äther der Empfindung giebt manchen schönen Glorienschein; aber eine thatkräftige Nation und eine ihrer geistigen Energie bewußte Zeit darf eine kernhaftere Poesie verlangen, in welcher nicht bloß die Begebenheit aus der Empfindung, sondern die That aus dem Geiste geboren wird.

Von den kleineren Romanzen Uhland's zeichnen sich einige durch harmlos drollige Wendungen aus, wie z. B. „der weiße Hirsch", „das Reh", während andere, wie „Graf Eberstein" eine ans Frivole anklingende Pointe

haben. Recht einfaches, klares Gepräge hat die Romanze: „Graf Eberhard's Weißdorn", in welcher ein warmes Gefühl sich schlicht und treu ausspricht. Von den größeren Balladen bleibt „des Sängers Fluch" die machtvollste und eingreifendste. Weniger können die Nachdichtungen spanischer und provençalischer Poesie ansprechen. Dagegen ist die „Bidassoabrücke" eine moderne Ballade in Stoff und Stil; das ist Ton und Richtung, die für die Zukunft neue Blüten und neue Absenker versprechen!

Die Uhland'sche Empfindung war an und für sich gesund und nicht schwächlich, aber doch zu schwach, um eine andere Dichtform als die Lyrik rein auszugestalten. So können seine Dramen, deren Wiederaufnahme von seiten einzelner bedeutender Bühnen als eine gerechte Anerkennung eines dichterischen Talentes im allgemeinen froh begrüßt werden darf, an und für sich nur als schwache Versuche bezeichnet werden. Uhland war bestrebt, Bausteine zu einer wahren Nationalbühne zusammenzutragen; deshalb wählte er Stoffe aus der deutschen Geschichte; doch mit dieser unmittelbaren Appellation an das patriotische Gefühl war wenig erreicht, wenn es der heraufbeschworenen Vorzeit an innerem Mark und Nerv fehlte. Die Sprache im „Herzog Ernst von Schwaben" (1839) und „Ludwig der Bayer" (1846) ist einfach und edel; aber sie wimmelt von Schiller'schen Reminiszenzen, und ganze Verse der Schiller'schen Tragödien finden sich hier mit Verwunderung wieder. Es fehlt ihr charakteristische Färbung, Neuheit und Frische. Die Kompositionen dieser Dramen ist zwar korrekt und folgerichtig, aber kunstlos und ohne alle tiefere Bedeutung; die Gestalten sind nur durch ihre Empfindungen charakterisiert und in ein mattes geistiges Dämmerlicht gestellt.

Die aus Uhland's Nachlaß herausgegebenen „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage" (5 Bde.,

1866—70) geben uns die Resultate der unermüdlichen wissenschaftlichen Beschäftigung des Dichters mit unserer älteren Litteratur, deren volksmäßige Elemente er mit sicherem Instinkt aus allen, auch den künstlerisch gestalteten Dichtungen herauszufinden wußte. Ein feinsinniger Takt, der die gelehrte Forschung unterstützte, mit großer Gefälligkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung vereinigt, sind die Vorzüge dieser Schriften. Wenn auch manches Unfertige und nicht für den Druck vollständig Vorbereitete aus dem Nachlaß der Öffentlichkeit übergeben wird, so liegt die Rechtfertigung hierfür nicht bloß in der Pietät, welche das allseitige Wirken des verstorbenen Dichters der Nation aneignen will, sondern auch in der Gediegenheit selbst dieser fragmentarischen Hinterlassenschaft. Die Sammlung wird eröffnet durch die Vorlesungen über die „Geschichte der altdeutschen Poesie", denen die Vorlesungen über die „Geschichte der deutschen Dichtkunst im 15. und 16. Jahrhundert" folgen. Mit besonderer Vorliebe hat Uhland die deutsche Heldensage behandelt nach ihren geschichtlichen, örtlichen, mythischen und sittlichen Beziehungen und den Formen der Darstellung; ebenso das deutsche Volkslied, aus dem er seine eigene Lyrik mit sympathischem Behagen schöpfte. Seiner früheren Sammlung alter „hoch- und niederdeutscher Volkslieder" folgt im dritten Bande des Nachlasses eine erläuternde Abhandlung, deren Abschnitte zum Teil einen echt poetischen Duft atmen, wie der „Rat der Nachtigall." Daß Uhland auch die Persönlichkeiten der Dichter wohl zu charakterisieren versteht, beweist seine vortreffliche Schrift über „Walter von der Vogelweide". Das Gesamtbild des Poeten, der den unverfälschten Geist des Mittelalters ebenso zu ergünden weiß, wie er ihn in sich aufgenommen hat, wird durch diese gelehrten Schriften erst vollständig hergestellt.

Das einförmige, in vieler Hinsicht philiströse Leben Ludwig Uhland's, der am 13. November 1862 starb, bietet im ganzen nur geringes Interesse. Gleichwohl ist die biographische Uhlandlitteratur bei der Teilnahme, welche das deutsche Volk dem liebenswürdigen Dichter schenkte, sehr ins Kraut geschossen[1]).

Neben Uhland verdient Gustav Schwab aus Stuttgart (geb. am 19. Juni 1792, gestorben am 4. November 1850 als Pfarrer daselbst), von den schwäbischen Dichtern hervorgehoben zu werden, da er als Biograph Schiller's, als Übersetzer Lamartine's, als Mitherausgeber des schwäbischen Musenalmanachs und in mancherlei Reiseschriften eine vielseitige litterarische Thätigkeit ausgeübt. Seine „Gedichte" erschienen gesammelt 1828 (2 Bde., 4. Aufl. 1851). Schwab ist der salbungsvolle Repräsentant der schwäbischen Lyrik; die Empfindung gewinnt bei ihm ein homiletisches Pathos, und die naiven Lakonismen der Uhland'schen Poesie verschwinden gänzlich. Die priesterliche Eloquenz der Schwabschen Dichtungen läßt manchen matten und trivialen Ge-

---

[1]) Wir erwähnen: „Ludwig Uhland's Leben", aus dessen Nachlaß und eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Witwe (1874); Prof. Dr. Fr. Pfeiffer: „Ludwig Uhland" (1862) und „Briefwechsel zwischen Joseph Freiherr von Laßberg und L. Uhland" (1870). F. Notter, „Ludwig Uhland, sein Leben und seine Dichtungen" (1863), Karl Mayer, „Ludwig Uhland, ein Lebensbild" (1861) und „Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen" (2 Bde., 1863), O. Jahn, „Ludwig Uhland" (1863). Liebert, „Ludwig Uhland, eine Skizze" (2. Aufl. 1863). Eine Parallele mit seinem gefeiertsten Mitstrebenden hat G. Pfizer gezogen: „Uhland und Rückert" (1837), eine Monographie über seine „Balladen und Romanzen" verfaßte Düntzer (1879), kritische Glossen über seine Dramen. Weismann, „Ludwig Uhland's dramatische Dichtungen erläutert" (1863) und Keller, „Uhland als Dramatiker" (1877). Vergl. auch zahlreiche Vorträge und Essays von Vischer, Heinrich von Treitschke u. a.

danken zu Worte kommen: Schwab breitet den geistigen Mantel seiner Richtung, den man mit Goethe gerade nicht einen Bettlermantel zu nennen braucht, der aber keineswegs ein Faustmantel ist, recht breit auf den Boden aus, so daß man alle Stäubchen und Flecken sieht, die Uhland's Faltenwurf verbarg. Die Gesinnung Schwab's ist bieder, warm und frei; er hat das Bewußtsein einer neuen Zeit:

„Selt'nes ward von uns erlebet,
Einer von den großen Tagen;
Ja, die Weltuhr hat geschlagen,
Daß die Mitternacht erbebet.

Funkelnd glänzten die Gestirne
Einem neuen Tag entgegen,
Auf der Erde keimte Segen,
Und der Mensch erhob die Stirne."

Dennoch wendet er sich in seinen Romanzen, Balladen und Legenden der alten Zeit zu mit besonderer Berücksichtigung der Sagenwelt. Die Balladen Schwab's sind geschwätzig, breit in der Schilderung, oft matt in der Pointe; ihnen fehlt der ideale Hauch des Uhland'schen Kolorits, die Grazie, die Harmonie der Linien; an ihre Stelle tritt eine wohlgefällige Landschaftsmalerei und eine ebenso wohlgefällige Gemüts-Theologie, welche mit ihren Reflexionen die Erzählung unterbricht. Die Mischung eines oft hausbackenen Realismus mit dieser gutmütigen Redseligkeit vermag nicht Dichtungen aus einem Gusse zu erzeugen, wie sie aus Meister Uhland's lebendiger Intuition fertig hervorsprangen. Als Theolog wählt unser Dichter gern solche Stoffe aus der Volkspoesie, deren Fabel eine am Schlusse angeheftete Moral zu Nutz, Frommen und Besserung der Menschen verträgt. Uhland begnügt sich mit der Magie der Empfindung; Schwab verfolgt eine praktische Richtung und giebt seine poetischen Rezepte nicht ohne Gebrauchsanweisung. Er war überhaupt

der praktische Seelenhirt der schwäbischen Dichtergemeinde und vermittelte ihre Bedürfnisse nach allen Seiten hin, mochte nun ein junger Poet ein Blättchen im Musenalmanach für sich in Anspruch nehmen oder gar unter seiner Ägide in einem selbständigen Bändchen vor das deutsche Publikum treten. Er bildete so die litterarische Agentur für die Poesie, „die von allen Zweigen schallt“, für den freigesprochenen deutschen Dichterwald, von welchem Uhland alle ästhetischen Servituten abgelöst hatte. Die Vorliebe für mittelalterliche Stoffe war bei Schwab offenbar durch Uhlands's Beispiel bedingt; seine eigene Begabung hätte ihn mehr zur genrebildlichen Behandlung moderner Volks- und Lebensbilder hingeführt; seine Jungfräulein haben nichts Süßes und Minnigliches; seine Ritter sehen alle recht nüchtern und protestantisch aus; aber wenn er uns „das Eßlinger Mädchen“ vor dem Franzosengeneral Melac, wenn er uns „den Reiter und den Bodensee“, den vernichtenden Schreck nach einer ungekannten überstandenen Gefahr schildert oder das in die stille, ahnungsvoll beleuchtete Familiengruppe tödlich einschlagende „Gewitter“, so gewinnt seine Poesie eine Spannung und Bedeutung, welche zeigt, daß hier ihre Heimat ist. Seine übrige Balladenpoesie ist eigentlich eine Art landschaftlicher Panoramendichtung, eine bei seinen Reisehandbüchern und Provinzialschilderungen in der „die Schwäbische Alp“ (1823) und „der Bodensee“ (1827) eingesammelte Flora. Die Stoffe sind nicht mit innerer Nötigung ergriffen, sondern zufällig wie sie als historische Denkwürdigkeiten an einzelnen Gegenden, Burgen und Städten haften. Es ist die Poesie eines guide de voyageur. Am kräftigsten von den Balladen ertönt noch „Hans Hemmling“ und „die Engelskirche auf Anatolikon.“

Die größeren Dichtungen Schwab's sind epische Nachdichtungen altdeutscher Stoffe, altfranzösischer Sagen und

biblischer Legenden. Sie sind gerade nicht ungenießbar, aber auch von keiner energischen Dichterkraft durchweht. „Der Appenzeller Krieg“ ist in seinen neuen Romanzen vom gediegensten Guße. Dagegen ist die Legende „von den heiligen drei Königen“ bunt lackierte Nürnberger Spielwarenpoesie. Die Romanzen von „Robert dem Teufel“ behandeln denselben Stoff, den neuerdings Viktor von Strauß auf die schwindelnde Höhe der neuesten Orthodoxie visiert und als Illustration zur Lehre von der Erbsünde mit den Pinselstrichen der Hengstenberg'schen Kirchenzeitung ausgemalt hat. Bei Schwab nimmt sich der alte Sagenstoff in naiver und kurzer Fassung erträglich aus; man geht rascher über die bedenklichen Seiten hinweg, bei denen Strauß mit solcher Vorliebe verweilt. Dennoch steht schon der Inhalt der Sage selbst im keckſten Widerspruche mit dem gesunden Gefühle und der gesunden Einsicht unserer Zeit. Die übrigen epischen Dichtungen von Schwab bewegen sich langsam und gemessen in der modernisierten Nibelungenstrophe, ohne wesentlich neues in Erfindung und Ausführung zu bieten. Von Schwab's Liedern ist das Studentenlied: „Bemooster Bursche zieh' ich aus“ so volkstümlich geworden, daß man über dem Liede selbst den Namen des Verfassers vergessen hat. Welch ein eifriger Propagandist des Schiller-Kultus der wackere Stuttgarter Pfarrer war, das zeigt sein „Leben Schiller's“ (3 Bücher 1840), welche von Hofmeister's Lebensbeschreibung an eingehender Genauigkeit, wenn auch nicht an innerer Wärme übertroffen wird, und die Rede, die er bei Enthüllung des Schiller-Denkmals in Stuttgart hielt. Er sah sich sogar genötigt, als Theologe die Anklage, als ob er ein Anhänger des Strauß'schen „Kultus des Genius“ sei, mit Entschiedenheit zurückzuweisen und seine warme Verehrung des großen Dichters auf das nötige profane Maß zurückzuführen [1]).

[1]) G. Schwab hat auch manche im Buchhandel erfolgreiche Sammelwerke verfaßt: „Die schönsten Sagen des klassischen

Einem ganz anderen Geisteskultus huldigte der schwäbische Dichter **Justinus Kerner** aus Ludwigsburg (geb. am 18. September 1786), seit 1819 Oberamtsarzt in Weinsberg, wo er seine Poltergeister am Fuße der „Weibertreue" spielen ließ und wo er fast ganz erblindet am 21. Februar 1862 starb. Justinus Kerner gehört zu jenen unberechenbaren Schubladennaturen, in denen das Verschiedenartigste nebeneinander Platz hat; er ist ein liebenswürdiger Geisterbanner, ein jovialer Zauberer, ein gemütvoller Akkoucheur bei allen magischen Entbindungen, eine gesunde, frische Natur voll praktischer Tüchtigkeit und doch angelegentlichst mit den zweifelhaften Thatsachen des Dämonismus beschäftigt; er steht mit den Geistern auf dem besten, vertraulichsten Fuße und pflegt mit ihnen einen humoristischen Umgang, während unsere übrigen deutschen Geisterbeschwörer alle einen hypochondrischen Zug haben. Doch Kerner, der Apostel der Besessenheit, ist selbst von jeder Besessenheit frei. Die Geister haben **ihn** nicht; **er** kommandiert sie. Wenn man die berühmte „**Seherin von Prevorst**" (2 Bde., 1829; 5 Aufl. 1877), „**Blätter aus Prevorst**" (12 Tle., 1831—39), die „**Geschichten Besessener neuer Zeit**" (1834), „**Magikon**" (5 Bd., 1840) und ähnliche Schriften aus dem Gebiete des Somnambulismus vergleicht mit Kerner's Abhandlung „**über das Fettgift**" (1822), in welcher er sich über alte Würste ohne alle Mystik ausspricht und sich ebenso große Verdienste um die Diätetik des Leibes erwirbt, wie er durch seine Streifereien im Nachtgebiete der Natur die Diätetik der Seele bei sehr vielen gefährdet, so erhält man

---

Altertums" (3 Bde., 7. Aufl. 1872); „**die deutschen Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt**" (2 Bde., 27. Aufl. 1872). Vgl. über diesen Dichter: **Karl Klüpfel**, „**Gustav Schwab, Sein Leben und Werke**" (1858) und „**Gustav Schwab als Dichter nd Schriftsteller**" (1884).

ein musivisches Gesamtbild einer geistigen Persönlichkeit, deren Teile man nicht einmal durch das Band eines Dichtergemütes und der schwäbischen Lyra mit Sicherheit verbinden kann. Kerner's erstes, romantisches, aber originelles Debut in der Litteratur war: „Reiseschatten von dem Schattenspieler Lux“ (1811), seine letzten Sammlungen: „der letzte Blütenstrauß“ (1852) und „Winterblüten“ (1859), durch welche er seine „Gedichte“ (1826) ergänzte.

Der Lyriker Kerner vertritt natürlich die Nachtseite der schwäbischen Poesie und macht von der Berechtigung der „Romanzen,“ den Geistern und Gespenstern ein Asyl in ihren Versen zu geben, einen ausschweifenden Gebrauch. Wir erinnern nur an „die vier wahnsinnigen Brüder“ und an den „Grafen Albertus von Calw.“ In seinen Liedern klingt Todessehnsucht, Grabesandacht, Ekel vor dem Menschentreiben, die Poesie des Leichentuches und Grabesmooses, ein Heimweh bei dem himmlischen Alphornklange ebenso oft an, wie die Heiterkeit des frischen Lebensgenusses, z. B. in dem bekannten Liede: „Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein!“ oder der romantische Humor, welcher die Prosa der Aufklärung und das Nützlichkeitsprinzip geißelt, wie z. B. in „Spindelmann's Rezension einer Gegend.“ Dieser oft drastische Humor haucht uns auch noch oft aus dem letzten Blütenstrauße entgegen, in den indes manche welke, nicht aromatische Blüten neben einigen höchst bizarr geformten mit aufgenommen sind. Als eine stolz blühende Alpenrose begrüßen wir das Gedicht: „An Johann von Österreich,“ eine politische Hymne aus dem Jahre 1848, das selbst die Magier und Geisterseher und Romanzendichter in den frischen Strom des nationalen Lebens untertauchte. Alle diese Kerner'schen Blütensträuße mit ihren Feld- und Waldblüten, ihren zahlreichen Passionsblumen und einigen fremdartig aussehenden Stachelgewächsen

machen einen krausen, bunten Eindruck; einige anmutig schimmernde Tautropfen der Empfindung ruhen fast auf allen diesen lyrischen Kelchen, das saftige Grün der Blätter atmet allen Reiz der Naturfrische; aber die himmelblaue Magie und grasgrüne Kindlichkeit nehmen sich neben einigen grellschreienden Farben so wunderlich aus, daß jeder harmonische Eindruck fehlt und man geneigt ist, mit Goethe auszurufen:

„Es muß auch solche Käuze geben." [1])

Theobald Kerner (geb. in Guildorf am 14. Juni 1817) verfolgt in mehreren Sammlungen seiner „Gedichte" (1845, 1852 und 1879) die Bahnen seines Vaters, mit minder scharf ausgeprägter Originalität, mit gleich warmer Naturempfindung, mit partikularistischer Tendenz in seiner politischen Lyrik.

Mehr aus dem Kreise der schwäbischen Schule heraus, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin, treten zwei begabte Dichter, Gustav Pfizer und Eduard Mörike, von denen der erste antike Elemente in volltönendem Schillerschen Stile behandelt, der letzte sich durch eine feine Anatomie der Empfindungen im Stile der modernen Schule auszeichnet. Gustav Pfizer aus Stuttgart (geb. am 29. Juli 1807, seit 1830 Repetent in Tübingen, 1846 Professor am Gymnasium in Stuttgart, seit 1872 pensioniert,) ist ein Sänger, dem der Strom der Gedanken und Empfindungen stets breit und voll einherflutet, dessen Stil nirgends von jenem durch Schiller

[1]) Seine Jugendjahre hat Justinus Kerner selbst geschildert in „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" (1839). „Seine Dichtungen in Vers und Poesie" erschienen 1834; „ausgewählte poetische Werke" in 2 Bdn. (1878—79). Vgl. Aimé Reinhard, „Justinus Kerner und das Kernerhaus in Weinsberg" (1862) und Marie Niethammer, geb. Kerner, „Justinus Kerner's Jugendliebe und mein Vaterhaus" (1877), D. Strauß in der Neuen Folge seiner „Kleinen Schriften" (1866) und Karl Wagner im „Album schwäbischer Dichter" (1861).

geschaffenen Adel der Diktion abweicht und immer rein, melodisch und groß ausklingt. Diese gewichtige Dichtweise wird natürlich niemals im stande sein, den Ton der einfach innigen Empfindung zu treffen; sie wird ihn stets in einer stolzklingenden Paraphrase verfehlen. Deshalb mögen die kleineren lyrischen Gedichte Pfizer's, die oft weitschweifig süß und glorienhaft tönen, den Hohn Heine's im „Schwabenspiegel“ zunächst hervorgerufen haben. Dieser Hohn ist indes unberechtigt Pfizer's größeren Dichtungen gegenüber. Reflexionspoesien, wie „das Glück,“ „die Einsamkeit“ u. a. in der ersten Sammlung der „Gedichte“ (1831), lassen einen Rosenkranz von Gedankenperlen langsam vorübergleiten mit der Feierlichkeit, dem Ernste, der Würde, welche den von Gustav Schwab gefeierten „Riesen von Marbach“ auszeichnen. Der gewaltige Idealismus Schiller's fällt hier freilich in einen nur mattgeschliffenenen Spiegel, den eine allzu behagliche Redseligkeit trübt; aber das Streben, Geist und Form auf der Höhe einer maßvollen Bildung zu halten, verdient gegenüber den Trivialitäten des neuerweckten Minnesanges vollkommene Anerkennung. Ebenso zeichnen sich in formeller Beziehung durch Schwung und Adel der Rhythmen die Lebensbilder aus dem Kreise der antiken Weltanschauung aus, der schwunghafte „Gesang der Mänaden“ voll von trunkenem Evoë und mächtigem Thyrsusschwunge:

„Eilet vom trunkenen Leben zu scheiden!
Wer sie genossen, die nächtlichen Freuden,
Darf nicht am Himmel die Sonne mehr schaun.“

Der „Gesang der Korybanten“ ist eine wilde, heidnische Poesie, die ebenso für die Vertrautheit Pfizer's mit dem Geiste des Altertums spricht, der sich auch in der neuen Sammlung der „Gedichte“ (1835), in „Narcissus“ und anderen mythologischen Bildern und Blüten bewährt, wie

er von der dithyrambischen Breite seiner Sangesweise eine glänzende Probe giebt. Balladen, wie „El Sospiro del Moro“ und das „Schicksal,“ haben orientalische Färbung und einen an Lord Byron anklingenden Schwung. Trotz dieser Streifereien in fremden Ländern und alten Zeiten, trotz einiger in den Zaubergärten von Schiras gepflückter Früchte und, um mit Platen zu sprechen, „vomierter Ghaselen“, hat Pfizer das Bewußtsein, daß der Dichter seiner Zeit angehört:

„Schande jedem, dem die Leier aus verdross'nen Händen sinkt,
Weil die neue Welt der Freiheit ihn ein kahler Stoff bedünkt.
Unsre Zeit muß wiederstrahlen aus dem Spiegel des Gedichts,
Oder tief're Geister achten deine Meisterschaft für nichts.“

So hat er auch viele Griechen- und Polenlieder und liberale Poesien gedichtet und bildet eine der Zwischenstufen zwischen Schiller und der politischen Lyrik. Sein größeres Gedicht: „der Welsche und der Deutsche“ (1844) und „die Dichtungen epischer und episch-lyrischer Gattung“ (1840), von denen sich „die Tatarenschlacht“ auszeichnet, haben lebhaftes Kolorit und melodische Form; doch bewegt sich der prächtig gesattelte und gezäumte Pegasus Pfizer's zu schwerfällig und in zu majestätischen Sprüngen, um nicht auf die Länge einen ermüdenden Eindruck zu machen.

Eduard Mörike aus Ludwigsburg (geb. am 8. September 1804), 1834 Pfarrer zu Cleversulzbach bei Weinsberg, später Lehrer in Stuttgart, wo er am 4. Juni 1875 starb, besitzt von allen diesen schwäbischen Poeten die größte Feinheit und Vielseitigkeit und klingt an Goethe so an, wie Pfizer an Schiller. Ihn interessieren nicht nationale und politische Fragen, nur die Geheimnisse der Empfindung, des Volkslebens und der sozialen Zustände. Durch diese Richtung

sprengt er eigentlich den Zauberkreis der „schwäbischen Schule," indem er in ihre fest abgeschlossene Gemütswelt die unruhige Dialektik moderner, skeptischer Empfindungen bringt und die ehrlichen Gespenster Uhland's und Schwab's durch die Geister eines dämonischen Mystizismus und unheimlichen Wahnsinns verdrängt. Dennoch hat er gerade die Eigenheiten des provinziellen Volkslebens mit großem Scharfblicke abgelauscht und sich mit feinem Humor in sie versenkt; er hat in seinen Liedern oft den Volkston recht glücklich getroffen, sodaß er nicht bloß in landschaftlicher, sondern auch in geistiger Beziehung der schwäbischen Schule zuzuzählen ist, und zwar als die am meisten aromatische Blüte ihrer Flora. Er hält sich zwar von allen derben poetischen und politischen Schwabenstreichen fern; aber die vorherrschende Macht des Gemütes zeigt sich doch bei ihm in der unklaren Vermischung der verschiedensten geistigen Elemente, des Antiken, Romantischen und Modernen, die er nicht zu durchgreifender Einheit zu verbinden vermochte. Dagegen besitzt er in der Detailmalerei der Empfindung und Schilderung eine überraschende Meisterschaft; eine blendende Fülle feiner Züge ist über seine Schöpfungen ausgestreut; im einzelnen herrscht bei ihm die durchsichtigste Klarheit und Tüchtigkeit realistischer Anschauung, aber über dem Ganzen schwebt ein träumerischer Duft und Nebel der Empfindung und des Gedankens, welcher die geistige Perspektive ebenso hemmt wie die künstlerische Abgeschlossenheit der Form.

Dies gilt nicht nur von seinen „Gedichten" (1838, 5. Aufl. 1873), deren Form nicht so melodisch und rein gehalten ist, wie bei den übrigen schwäbischen Dichtern, weil der Inhalt eben nicht bloß den klaren Strom, sondern auch die Strudel und Wirbel der Empfindung zeigt, weil der Humor oft kühnere Sprünge wagt, und die Phantasie, wie

in „den Geistern am Mummelsee“, das wilde Gebiet der zwecklosen Romantik streift; das gilt noch mehr von seinem Hauptwerke, dem „Maler Nolten“ (1832, 2. Aufl. 1877), einem Künstlerromane, in welchem die Treue als Empfindung einer feinen, psychologischen Analyse unterworfen wird, die sich leider immer durch hereinspielende zigeunerhafte und gespenstische Elemente wieder trübt. Diese Tragödie des Treubruches macht daher im ganzen einen grauenhaften, unkünstlerischen, schwer zu verwindenden Eindruck, um so mehr, als die Motivierung im ganzen phantastisch unsicher ist und die grellen Lichter schwankend, aber nicht erhellend, ineinander spielen. Dagegen ist die Ausführung einzelner psychologischer Probleme, z. B. des Wahnsinns der Agnes, reich an vielen durch ihre Wahrheit überraschenden Nüancen. Mörike's Dichtergeist erhebt sich durch seine tieferen Kombinationen über das Niveau des schwäbischen „Dichterwaldes“; einzelne in den Roman verwebte lyrische Bilder sind von seltener Weihe der Empfindung.

Neben einem an zersetzenden und auflösenden Elementen so reichen Werke, wie Maler Nolten, stechen die treuherzigen Volksdichtungen Mörike's, seine „Idylle vom Bodensee“ (1846, 2. Aufl. 1856) und sein „Stuttgarter Hutzelmännlein“ (1853, 2. Aufl. 1855), durch ihre unbefangene Naivetät eigentümlich ab. Die Idee der Idylle ist eine lockere Verbindung zweier Schwänke in vortrefflichen Hexametern, denen es nicht an gewichtigen Spondäen fehlt. Der Reiz dieser Dichtung besteht in anmutigen Naturbildern und Sittenschilderungen, in der derbtüchtigen Zeichnung des Volksnaturells; aber der Mangel an Einheit und Geschlossenheit läßt keinen harmonischen Kunstgenuß aufkommen, zu dem doch die strenge rhythmische Form einzuladen scheint. An das Märchen in Prosa macht man geringere Ansprüche und fühlt sich durch seine humoristische Genrebildlichkeit

ebenso angemutet, wie durch manches liebliche, phantastische Bild aus der Welt der alten Sagen und durch den unverfälschten Ton der einfachen Erzählung [1]).

Zur schwäbischen Dichterschule ist auch ein Dichter zu rechnen, der mit seiner originellen Begabung und seiner weltschmerzlichen Richtung über den Kreis derselben hinausging. Wilhelm Waiblinger aus Reutlingen (1804—1830), der vielfach an Hölderlin anklingt, von gleicher Sehnsucht nach der Herrlichkeit des antiken Lebens erfüllt, wie dieser, durch ein zerrüttetes Leben aber nicht dem Wahnsinn, sondern einem frühen Tode in Rom anheimfiel. Sein Jugendwerk „Phaëton" war eine Nachdichtung des Hölderlin'schen „Hyperion". Seine „Vier Erzählungen aus Griechenland" legten Zeugnis ab von einer reichen Phantasie, welche auch in seinen von H. von Canitz 1830 herausgegebenen „Gesammelten Werken" (9 Bde.) sich nirgends verleugnet. Es geht durch alle Gedichte Waiblinger's ein dithyrambischer Zug; sein Stil hat oft etwas Grandioses; ein Vergleich zwischen seinem „Abschied auf den Genfersee" und dem Matthisson'schen Gedicht über das gleiche Thema stellt Waiblinger's odenartigen Stil gegenüber dem elegischen Matthisson's in volles Licht. Doch den lyrischen Feuersäulen Waiblinger's fehlen die Rauchwolken nicht! Sein Stil hat viel Gewaltsames und Unklares, der Bau seiner Gedichte erinnert durchaus nicht an die klare architektonische Rhythmik eines Hölderlin! In dem sonst machtvoll ertönenden Hymnus „der Tod" bilden sechs und eine halbe Strophe den lyrischen Vordersatz und eine halbe Strophe den Nachsatz; es fehlt dem überschwenglichen Poeten das gesunde Stilgefühl; auch seine Metrik ist nichts weniger

[1]) Vergl. Julius Klaiber, „Eduard Mörike" (1876); Friedrich Notter, „Eduard Mörike. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik als Mensch und Dichter" (1875).

als korrekt; aber ein auf das Höchste gerichteter Geist und ein leidenschaftliches Gemüt, wie es namentlich aus seinen italienischen Gesängen spricht, künden echten Dichterberuf und wecken die Trauer über ein vernichtetes Leben und einen frühen Tod. Den Charakter und die Ziele seiner Dichtung hat er selbst in seinem Gedicht: „O hört mein Lied!" schlagend charakterisiert:

Von Lieb' und süßen Dingen sing' ich nicht,
Ein andrer soll, nicht Morpheus, euch umschweben.
Mein Lied ist ein erhaben Traumgesicht,
Mein Lied ist ernst, wie Rom und wie mein Leben.

Aus dem schwäbischen Dichterwalde und dem Gezwitscher seiner Musenalmanache verdienen neben diesen Koryphäen des Gesanges noch hervorgehoben zu werden der etwas breitspurige Matzerath, die lakonischen Wandersänger Karl Mayer (1786—1870)[1]) und Rudolf Tanner mit ihren fliegenden Liederblättchen, einer ästhetischen generatio aequivoca, Karl Grüneisen und der Schweizer Emanuel Fröhlich, der nicht bloß in Heldengedichten der Reformationszeit Ulrich von Hutten und Ulrich Zwingli poetisch sprechen läßt, sondern auch in Fabeln die fast vergessenen Tiere des Äsop. Auf die geistlichen Liederdichter Schwabens Albert Knapp und Karl Gerok kommen wir später zurück. Hinter diesen Namen, die sich noch rasch in die Arche der Litteraturgeschichte retten, öffnen sich die Schleusen der schwäbischen Liedersündflut, die Pforten des Himmels und die Bronnen der Tiefe; alle singen, „denen Gesang gegeben," und auch solche, denen er nicht gegeben ist; die Litteraturgeschichte mag Meister Uhland die Verantwortung überlassen, ob er mit seinem Zauberbesen die von ihm gerufenen Wasser zu beschwören vermag.

---

[1]) „Lieder" (1833), später „Gedichte", 3. Aufl. 1864.

Die Poesie der schwäbischen Schule wurzelte zwar auf dem provinziellen Boden, aber sie suchte in Stoffen und Gedanken einen weiten, nationalen Wirkungskreis. Das Provinzielle dagegen in Bildern, Gedanken und selbst in dem Sprachdialekte hatte schon früher ein Dichter ausgebildet, der sich in die Gemütlichkeit und Traulichkeit der Volksidylle hineinzuleben verstand und der lyrische Vater aller prosaischen Dorfgeschichten ist, Johann Peter Hebel aus Basel (geb. am 10. Mai 1760, Lehrer, Kirchenrat und Prälat in Karlsruhe, gest. in Schwetzingen am 22. September 1826), in seinen „Alemannischen Gedichten“ (1803)[1]. In einer Sprache, deren Litteratur sich einen bestimmten Stil gebildet, kann der provinzielle Dialekt nur als Kuriosität Geltung gewinnen. Es ist nicht zu leugnen, daß über jedem Dialekte ein eigentümlicher, frischer Reiz schwebt, ähnlich dem würzigen Dufte des frischgemähten Heues, das noch auf den Wiesen liegt; es ist gleichsam der naturwüchsige, noch in keine Scheuern eingeerntete Volksgeist mit seinen erquickenden Aromen. Einzelne gemütliche Wendungen, in denen sich seine Unmittelbarkeit konzentriert, sind unnachahmlich und verblassen vollkommen im neuhochdeutschen Stil, wie auch die matten Übertragungen der alemannischen Gedichte in neue Schriftsprache beweisen. Damit ist aber auch der Wert dieser Dichtungen auf sein bescheidenes Maß zurückgeführt; es sind provinzielle Volksspiegel, in denen sich Sitte und Empfindung des Volkes, und zwar oft ausgeputzt im Sonntagsstaate, der nicht ganz von modernen Flittern frei ist, abbildet. Die Gedichte Johann Peter Hebel's atmen in der That einen wahrhaft idyllischen Reiz

[1]) Dieselben erschienen in den zahlreichsten Ausgaben, besonders im letzten Jahrzehnt, mit Illustrationen, Melodien und Klavierbegleitung, übersetzt ins Hochdeutsche und Plattdeutsche. Vergl. Georg Längin, „Johann Peter Hebel, ein Lebensbild“ (1874).

und sind ein echter Feldblumenkranz des deutschen Gemütes, treu, schlicht und innig. Man wandert auf einem sauberen Fußpfade durchs Kornfeld, auf dem die hohen Ähren rauschen; man hört in traulicher Dorfstube die Schwarzwälder Uhren picken: man läßt sich auf den Schweizerhäuschen gern die Störche und in den Herzen die Engel gefallen. Das ist ein Reich der Empfindung, deren Wert darin besteht, daß sie ihre Grenzen kennt und nirgends überschreitet.

Hebel ist gleichsam der provinzielle Vorläufer der schwäbischen Dichterschule, deren Poeten nicht glebae adscripti sein und bleiben wollten, sondern das Recht der Freizügigkeit durch alle deutschen Gaue und Herzen für sich in Anspruch nahmen. Es schlossen sich daher überall Sänger an sie an, und selbst in Nord- und Ostdeutschland gab es poetische Schwaben genug; ja dort waren zum Teil die dichterischen Schwabenstreiche im Schwange. Die schwäbelnden und schwebelnden Elemente blühten besonders in der pommerschen Dichterschule, deren kritischer Pate Gutzkow ist. In Norddeutschland versetzte man dem reflektierenden Charakter des Volkes gemäß die schwäbische Empfindung mit etwas Heine, wobei den ungeschickten Gefühlsmischern in der Regel die Mischung mißglückte und das Gift ins Gesicht spritzte. Doch gesellten sich auch viele Sänger von reiner, schöner Form und edler, männlicher Gesinnung dem schwäbischen Dichterorden. So verfolgt eine verwandte Richtung **Wilhelm Müller** aus Dessau (geb. zu Dessau am 17. Oktober 1794, Mitkämpfer in den Befreiungskriegen, gest. in seiner Vaterstadt, wo er Professor und Bibliothekar, am 30. September 1827), ein höchst begabter, lyrischer Dichter, anmutig im Liede, schwunghaft im politischen Gedichte, scharf im Epigramm, ohne alle Feudallasten und mittelalterliche Servituten der schwäbischen Schule, ohne alle Ritter, Fräulein und Gespenster, ein gesunder, moderner

Poet. Er hat die sangbare, volkstümliche Liederweise vorzüglich getroffen; viele seiner Lieder leben mit Recht im Munde des Volkes, z. B. „Ungeduld“:

„Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein;“

„Mein“:

„Bächlein, laß dein Rauschen sein,“

„Des Jägers Lust“:

„Es lebe, was auf Erden
Stolziert in grüner Pracht,“

eines der walddufttigsten, frischesten deutschen Gedichte, und eine Menge anderer. Die Volkstümlichkeit dieser oft komponierten Müller'schen Lieder beleidigt nirgends den ästhetischen Sinn. Müller's klassisch gebildeter Geist vermied die absichtlichen, groben Verstöße gegen den guten Geschmack, mit denen die Romantiker kokettierten. Melodisch, abgerundet und doch gemütvoll und harmlos und vom Hauche eines gesunden, oft schalkhaften Humors durchweht, sind seine Lieder stets ansprechend, mag er nun Muscheln an Rügens Strande lesen oder die schöne Kellnerin von Bacharach und ihre Gäste feiern. Er liebt es, sich in die Weltanschauung naturfrischer Stände zu versenken, das Reich der Müller und Jäger und Hirten in ihrem eigenen Kostüme zu durchschweifen. Einzelne dieser Gedichte haben allerliebste Pointen, die sich von den Heine'schen durch ihren nichtverletzenden Stachel unterscheiden; andere klingen wieder recht schalkhaft und doch aus inniger Empfindung heraus, z. B. „Höhen und Thäler“:

„Mein Mädchen wohnt im Niederland,
Und ich wohn' auf der Höh',
Und daß so steil die Berge sind,
Das thut uns beiden weh.“

Überall klare Anschauung, reines Gefühl! Selbst die zierlichsten Bonbon-Devisen haben nichts Verziertes; es sind

kunstvoll geprägte Gemmen. Wilhelm Müller's zahlreiche Epigramme beweisen ebenso das Talent scharfer, geistreicher Zuspitzung, wie einen freien, männlichen Sinn, der unverblümt die Wahrheit sagt und den Stolz der Verdienstlosigkeit geißelt.

Müller hatte indes nicht bloß den Vöglein in romantischer Weise gelauscht; sein Talent beschränkte sich nicht auf die heitere Liederwelt des Gemütes, sondern zog auch historische Thaten, große nationale Befreiungskämpfe in seinen Kreis. Seine „Lieder der Griechen" (5 Hfte., 1821—1825), in die Ausgabe seiner „Gedichte" (2 Bde., 1837, 4. Aufl. 1858) mit aufgenommen, stehen ebenbürtig neben Platen's „Polenliedern"; beide bilden die erste vorgeschobene Phalanx der deutschen politischen Lyrik. Müller's Schwung ist weitschweifiger, als der Platen's, und ergeht sich salbungsvoller und feierlicher; es fehlen ihm die mächtig ergreifenden Lakonismen der Erbitterung, diese losgebrochenen Marmorsteine, die Platen auf den Gegner herabwälzt; er liebt rhetorische Figuren und Wiederholungen. Dennoch ist in diesen Gedichten Wärme, Kraft, Begeisterung; nicht bloß luftfechtendes Pathos, sondern plastische Bildlichkeit und treues Kolorit. Wie mächtig ertönt das Lied „Hydra":

„Hoher, steiler, fester Felsen, darauf Hellas Freiheit ruht,
Seh' ich deine Wolkengipfel, steigt mein Herz und wallt mein Blut.
Hoher, steiler, fester Felsen, den des Meeres Wog' umbraust,
Über dessen kahlem Scheitel wild die Donnerwolke saust!
Aber in das Ungewitter streckst du kühn dein Haupt empor,
Und es wankt nicht von dem Schlage, dessen Schall betäubt das Ohr,
Und aus seinen tiefsten Höhlen schleudert das erboste Meer
Wogenberg' an deine Füße; doch sie stehen stark und hehr,
Schwanken nicht, so viel die Tanne schwankt im linden Abendhauch',
Und die Wogenungeheuer brechen sich zu Schaum und Rauch.
Hoher, steiler, fester Felsen, darauf Hellas Freiheit ruht,
Hydra, hör' ich deinen Namen, steigt mein Herz und wallt mein Blut;

Und mit deiner Segel Fluge schwebt ins weite Meer mein Geist,
Wo der Wind, wo jede Welle jubelnd deine Siege preist;
Ist Athen in Schutt zerfallen, liegt im Staub Amphions Stadt,
Weiß kein Engel mehr zu sagen, wo das Haus gestanden hat,
Dessen Ziegel nach dem feigen Sohne warf der Mutter Hand,
Als er ohne Kranz und Wunde vor der Thür der Heldin stand:
Laßt die Türm' und Mauern stürzen; was ihr baut, muß untergeh'n —
Ewig wird der Freiheit Felsen in dem freien Meere steh'n!"

Wenn hier das Naturbild als ein Abbild des nationalen Geistes in schwunghafter Weise dargestellt ist und das politische Pathos ungesucht mit der landschaftlichen Anschauung verschmilzt: so tritt dies Pathos im „kleinen Hydrioten" aus naiven Bildern der Volkssitte recht unmittelbar und lebendig vor uns hin:

„Ich war ein kleiner Knabe, stand fest kaum auf dem Bein,
Da nahm mich schon mein Vater mit in das Meer hinein
Und lehrte leicht mich schwimmen an seiner sichern Hand
Und in die Fluten tauchen bis nieder auf den Sand."

Bekannt ist das herrliche Totenlied auf Byron:

„Siebenunddreißig Trauerschüsse? Und wen haben sie gemeint?
Sind es siebenunddreißig Siege, die er abgekämpft dem Feind?
Sind es siebenunddreißig Wunden, die der Held trägt auf der Brust?
Sagt, wer ist der edle Tote, der des Lebens bunte Lust
Auf den Märkten und den Gassen überhüllt mit schwarzem Flor?
Sagt, wer ist der edle Tote, den mein Vaterland verlor?
Keine Siege, keine Wunden meint des Donners dumpfer Hall,
Der von Missolunghis Mauern brüllend wogt durch Berg und Thal
Und als grause Weckerstimme rüttelt auf das starke Herz,
Das der Schlag der Trauerkunde hat betäubt mit Schreck und Schmerz.
Siebenunddreißig Jahre sind es, so die Zahl der Donner meint:
Byron, Byron, deine Jahre, welche Hellas heut' beweint.
Sind's die Jahre, die du lebtest? Nein, um diese wein' ich nicht:
Ewig leben diese Jahre in des Ruhmes Sonnenlicht,
Auf des Liedes Adlerschwingen, die mit nimmer müdem Schlag
Durch die Bahn der Zeiten rauschen, rauschend große Seelen wach.
Nein, ich wein' um andere Jahre, Jahre, die du nicht gelebt,
Um die Jahre, die für Hellas du zu leben hast gestrebt,

Solche Jahre, Monde, Tage kündet mir des Donners Hall:
Welche Lieder, welche Kämpfe, welche Wunden, welchen Fall!
Einen Fall im Siegestaumel auf den Mauern von Byzanz,
Eine Krone dir zu Füßen, auf dem Haupt der Freiheit Kranz!"

Das ist der Vollklang echter, machtvoller, moderner Poesie, hinter welcher das Traumlied der Romantik bereits in der Ferne verhallt und in welcher sich die ewigen Interessen der Menschheit in künstlerisch geadelter Form aussprechen. Wenn die schwäbische Dichterschule nur die klarsten Elemente der Romantik in ihre Poesien aufnahm, so ist Wilhelm Müller der erste Lyriker, der von aller Romantik frei ist, dessen klassisch gebildeter Geist ebensowenig mit der Antike kokettiert, sondern das Gepräge einer durch ihren Einfluß geläuterten Form modernen Stoffen aufdrückt[1]).

Das jüngere Geschlecht der schwäbischen Dichter besingt nicht mehr die alten Burgen, die Ritter im Bart und das Mittelalter im Sonnenschein, sondern wählt sich modernere Stoffe und gehört im Denken und Empfinden der Neuzeit an. Die romantischen „Schwabenstreiche" sind nicht mehr im Schwang; weder Eberhard der Greiner noch Boabdil, der letzte Maure, spornen ihr Roß durch Daktylen und Nibelungenstrophen; dafür werden die Carbonari, der Bundschuh und die Cäsaren besungen. Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Johann Georg Fischer, geb. am 25. Oktober 1816 zu Groß-Süßen in Württemberg, anfangs Schullehrer, 1860 nach eifrigen Studien in Tübingen Professor an der Oberrealschule in Stuttgart, ein Dichter, der das schwäbische Naturell in seinem oft etwas schwerfälligen Tiefsinn und seiner oft volkstümlichen Derbheit nicht verleugnet. Seine ersten „Gedichte" erschienen 1854, ihnen folgten

[1]) Wilhelm Müller, „Vermischte Schriften", herausgegeben von G. Schwab (5 Bdchn., 1830). Eine illustrierte Ausgabe seiner Gedichte erschien 1874.



„Neue Gedichte" (1865). Diese Gedichte haben keinen sich um die Toilettentische rankenden Wuchs; sie sind voll von „Knuppen und Knorren," wie er selbst es einmal ausdrückt; irgend ein naiver volkstümlicher Ausdruck unterbricht hier und dort den dithyrambischen Schwung, irgend eine etwas ungelenke Wendung schiebt sich hier und dort in den Fluß der Verse ein. Dafür ist auch nichts nach der modischen Schablone; alles naturwüchsig, kernhaft, nur hin und wieder von einer gezwungenen Schwerfälligkeit und geschraubten Bildlichkeit in jenen Momenten des homerischen Schlummers, wo sich die Poesie nicht vom Dichter kommandieren ließ. Unter den Liebesgedichten und Naturbildern findet sich viel Sinniges, aber auch viel Gesuchtes und Forciertes, manches befremdliche Bild, in welchem die Sprache des Gefühls sich nicht mit schlichter Innigkeit aussprechen kann. Es ist erfreulich, in der neueren Gedichtsammlung Fischer's einer Abteilung zu begegnen, welche die Überschrift trägt: „Für unsere Zeit." Alle echten Dichter haben für ihre Zeit gesungen und damit für alle Zeiten. Nur die unechten wollen sich nicht gemein machen mit dem Haufen und meinen, die Unsterblichkeit sei etwas ganz Apartes, was man nur erringen könne, wenn man sich durch eine siebenfache Mauer von der profanen Gegenwart absperre; mit der letzteren einen Kultus zu treiben, sei so unanständig, wie der Kultus, den die Hexen auf dem Blocksberg mit ihrem satanischen Bock begehen und die ganze politische Lyrik überhaupt sei eine „Spottgeburt von Dreck und Feuer." Dieser Standpunkt ist glücklicherweise so überwunden, daß er keiner Widerlegung mehr bedarf. Fischer greift denn auch kühn seine Stoffe aus der Gegenwart, obgleich wir bei ihm zwar nicht die patriotische Gesinnung, wohl aber die Klarheit einer scharf ausgeprägten politischen Überzeugung vermissen. Während er auf der einen Seite den Cäsarismus in seinem

Hauptvertreter, „dem lachenden Völker-Don-Juan mit dem verhängnisvollen Ägyptergesicht“ geißelt, wünscht er den Deutschen „eine eisern harte Faust, einen Diktator,“ der die Rebellen ohne Gnade in das starre Joch der Einheit zwingt. Dann wieder soll das Volk zugreifen, wenn die Frucht reif ist, und nicht blöde sein wie immer — kurz es war die Gärung der Gemüter in dem durch die Mainlinie getrennten Deutschland, welche sich in diesen unklaren poetischen Regungen aussprach, bis das Jahr 1871 ohne die eisern harte Faust eines Diktators und ohne das Zugreifen der Völker die von den Dichtern ersehnte deutsche Einheit gründete.

Fischer's Begabung ist mehr dem gedanken- und schwungreichen Gedicht, als dem innigen Liede zugewendet. Wenn seine Begeisterung in ihrem feurigen Fluß keine trüben Blasen wirft, so gelingen ihr gerade die oden- und hymnenartigen Gedichte am besten, wie die „göttliche Komödie“ und das schöne Gedicht „An den Tod“ mit der sinnreichen Strophe:

> Vorzügliches, wie sich gebührt,
> Das lässest du verderben,
> Hast nie Unsterbliches berührt,
> Wo du verhängt ein Sterben.
> Und streifst du ab den Erdenkranz
> Von einem Menschenleben,
> Du thust's, um in den Götterglanz
> Sein Ewiges zu heben.

Auch in der Sammlung: „Aus frischer Luft“ (1872) finden sich Hymnen mit jenem vollen Zug der Goethe'schen, mit hinreißender Sprachgewalt; ebenso einzelne anmutende Lieder, während die plauderhaften Dorfgeschichten in Versen durchaus poesielos sind.

In der Sammlung „Den deutschen Frauen“ (1869) hat der Dichter Liebeslieder von einer gewissen Mystik veröffentlicht und giebt in den „Frauenbildern“ ein ge-

schichtliches Frauenmuseum mit meist geschmackvoll eingerahmten Bildnissen. In „Merlin“, einem Liederzyklus (1877), findet sich wenig Dämonisches; Merlin ist nur der Vertreter der Gedankenpoesie, ein einsiedlerischer Weiser. Auch in den Gedichten dieser Sammlung pulsiert geistiger Lebenssaft; aber sie haben einen knorrigen Stamm und nicht immer ästhetisch feine Verästelung. Auch auf dem Gebiete des Dramas hat sich dieser kernhafte Lyriker versucht.

In schlichter und doch magischer Beleuchtung der Naturbilder, in dem glücklich angeschlagenen Ton des Volksliedes erweist sich auch Ludwig Pfau, geb. am 25. August 1821 zu Heilbronn, („Gedichte“ 1849, dritte Auflage und Gesamtausgabe 1874), als Zögling der Uhland'schen Schule, wenn er gleich in manchen pessimistischen Stimmungsbildern und tendenziösen Zeitgedichten über dieselbe hinausgreift. Als politischer Flüchtling lebte er auch 1848 lange in Paris, Brüssel und London, von wo er 1865 nach Stuttgart zurückkehrte. Diese Wanderungen in der Ferne geben seinen späteren Gedichten freieren Weltblick. Er ist jedenfalls ein Dichter von echter Empfindung und klaren Formen.

Zweiter Abschnitt.

Die orientalische Lyrik:

Friedrich Rückert — Leopold Schefer — Friedrich Daumer — Heinrich Stieglitz — Friedrich Bodenstedt — Julius Hammer.

Den Anregungen, welche aus dem Studium der orientalischen Litteratur hervorgingen, verdanken wir nicht nur Goethe's „westöstlichen Divan,“ sondern auch eine große,

weitreichende Strömung unserer Lyrik, welche bis auf den heutigen Tag hin manche wertvollen Schätze zu Tage gefördert. In der That hat die orientalische Lyrik uns vielen poetischen Goldsand ausgeschlemmt; die plastische Gediegenheit liegt ihr fern, und nur in der Masse der Goldkörnchen der Reflexion und Anschauung liegt ihr Wert. Die schwäbische Dichterschule hatte den germanischen Geist, auf welchen die Romantiker ebenso andachtsvoll, wie unermüdlich hingewiesen, in Reinheit und Adel hervorgezaubert, wozu den Jüngern Tieck's die unverfälschte Empfindung und der harmonische Formensinn fehlte; eine keusche Welt des individuellen, innigen Lebens im Denken und Empfinden, in Sitte und Glauben ging der Nation auf; aber in die mondbeglänzte Zaubernacht wurden auch viele geistige Sternbilder des modernen Lebens aufgenommen und die Vergangenheit nicht heraufbeschworen, um die Gegenwart zu begraben. Wenn so die nationale Ader der Romantik fortvibrierte, so durfte auch ihre kosmopolitische nicht stocken, die Vermittelung aller Litteraturen, die großartigen Perspektiven einer Weltlitteratur, welche den greisen Weimarer Dichterfürsten noch behaglich angemutet hatte, sodaß er selbst Steine zu ihrem Baue zusammentrug. Die Zaubergärten der südlichen, provençalischen, spanischen und italienischen Lyrik blühten bereits auf deutschem Boden; es gehörte keine herkulische Dichterkraft dazu, ihre Hesperidenäpfel zu stehlen. In den romantischen Musenalmanachen wimmelte es von Sonetten, Ottaven, Madrigalen, Ritornellen, Terzinen, Canzonen; es war ein südlicher Karneval mit allen möglichen Vers- und Reimmasken, fröhlichem Schellengeklingel und hin- und herfliegenden Confetti. Doch noch bedeutender griff die orientalische Lyrik, die in Übersetzungen und Nachschöpfungen mit dem wachsenden Fleiße wissenschaftlicher Forschung und der zunehmenden Verbreitung

der Teilnahme an ihren Resultaten immer bekannter wurde, in den Bildungsgang der deutschen Poesie ein, indem sie uns nicht bloß neue Formen, sondern auch eine neue Weltanschauung, einen geistigen Inhalt schuf, der in der südlichen Lyrik nicht zu finden war.

Die Formen der orientalischen Poesie, die Ghaselen, die Makamen u. s. f., waren allerdings elementarischer Natur und konnten in künstlerischer Beziehung für keine Bereicherung gelten. Sie vertrugen nur einen beschränkten Gehalt, der über die Spruchweisheit, das Gnomische und die einfache Erzählung im Scheherezadentone nicht hinausging. Dennoch mußte sich die deutsche Sprache, die von unseren Klassikern wohl zu harmonischem Maße ausgebildet, aber keineswegs in dem ganzen Reichtume ihrer Gestaltungskraft erschöpft war, am Spaliere dieser Formen zu neuen Verschlingungen und zu üppiger Blätter- und Blütenfülle in die Höhe ranken. Ihre unendliche Bildsamkeit und Biegsamkeit mußte sich im schönsten Lichte zeigen; es bedurfte nur eines neuen Stil-Virtuosen, der, vom Geiste der orientalischen Poesie genährt und mit ihren Formen vertraut, die deutsche Sprache am Barren der Ghaselen und am Reck der Makamen turnen lehrte und alle ihre Muskeln zur Elastizität und zu gediegener Kraft entwickelte. Dieser Formenbändiger, dieser Turnkünstler fand sich in Friedrich Rückert, einem Dichter, der Phantasie und Geist genug besaß, um alle Versformen damit auszufüllen, dem aber diese unter den Händen aufblühende Formenflora in ihrer buntesten Mannigfaltigkeit höher zu stehen schien, als ihr geistiges Arom; denn dem orientalischen Mentor der deutschen Verskunst war der Geist des Orients keine das innerste Mark durchdringende Wahrheit; er wand viele seiner lieblichsten Blüten zum Kranze; er badete oft im frischen Quelle seiner Lebensweisheit; er reihte die Perlen seiner Moral an eine strophische

Schnur; aber der pantheistische Weltbaum breitete nicht seinen allumfassenden Schatten über ihn aus. Doch für die formelle Seite dieser Lyrik ist Friedrich Rückert der tonangebende Meister, wie überhaupt für die formelle Fortbildung der deutschen Sprache vorleuchtend und bahnbrechend.

Der pantheistische Geist des Orients in seiner ganzen Tiefe mußte indes auch in unserer Lyrik seinen vollkommenen Ausdruck finden. Dies ganze gestaltlose Leben und Weben in der einen Substanz, das Hinträumen in den Wundern des Alls, welches mit glühendem Kolorit uns umfängt, dies Verwachsen der eigenen Seele mit der ganzen Natur, ihr Wiederbegrüßen, ihr Wiederfinden in Tier und Pflanze, der optimistische Fatalismus, der pantheistische Kultus der Liebe und einer sinnigen Sinnlichkeit, mit einem Worte, die geistige Quintessenz des Orients, allerdings nicht unvermischt mit modernen und althellenischen Elementen, hat in Leopold Schefer einen hochbegabten Sänger von origineller Färbung und Haltung gefunden.

Wie Friedrich Rückert durch die Meisterschaft der Form, ist Leopold Schefer durch die Tiefe des Inhaltes ausgezeichnet. Diesen beiden Koryphäen der orientalischen Lyrik schließen sich Autoren an, welche teils den orientalischen Sensualismus mit tendenziöser, feindlicher Wendung gegen die christlich-spiritualistische Richtung feierten, wie Daumer, teils dem Oriente epische Lebensbilder abzugewinnen suchten, wie Bodenstedt, teils in gemütlichen Makamen eine heitere Moral der Geselligkeit predigten, wie Julius Hammer.

Friedrich Rückert (geb. am 16. Mai 1788 in Schweinfurt), ein Sohn des poesiereichen Frankens, das auch Platen's Wiege sah, hatte sich 1811 in Jena als Dozent habilitiert, später in Stuttgart aufgehalten, wo er sich 1816—17 an der Redaktion des „Morgenblattes“ beteiligte und auf einer italienischen Reise, namentlich bei dem Aufenthalt in Rom

(1818), mancherlei poetisch Anregendes in sich aufgenommen. Der Umgang mit Hammer in Wien führte ihn in das Studium der orientalischen Sprachen ein. Er wurde 1826 Professor der orientalischen Sprachen in Erlangen, 1840 zu gleicher akademischer Thätigkeit und als Geheimer Regierungsrat nach Berlin berufen und hielt sich seit 1849, nachdem ihm die Berliner Verhältnisse unerträglich geworden waren, auf seinem Gute Neuseß bei Koburg auf, wo er ein patriarchalisches Familienleben im Schoße einer anmutigen Natur führte und am 31. Januar 1866 starb.

Rückert trat zuerst auf mit den „deutschen Gedichten“ (1814), die er unter dem Pseudonym: Freimund Raimar herausgab und welche die „geharnischten Sonette“ enthielten. Er begann als ein patriotischer Lyriker, ein Sangesgenosse von Körner, Arndt und Schenkendorf, ein Debut, zu dessen Stoff und kräftig-nationalem Geiste er nur noch einmal im spätesten Lebensalter zurückgekehrt ist, so vielgestaltig auch seine dichterische Virtuosität sich zeigen mochte und so sehr sie nach Stoffen in den entlegensten Gedankenzonen suchte. Man durfte es dem graziösen Sonett nicht übel nehmen, daß es sich nur mit Verwunderung im Harnische erblickte, doch auch die Nation durfte mit Recht von einer patriotischen Lyrik erwarten, daß sie in einer sangbaren Form auftrat, die sich unmittelbar in Fleisch und Blut verwandeln ließ. Der ungekünstelten Begeisterung flossen, wie Körner's und Arndt's Lieder zeigten, auch von selbst die frischen und kräftigen Rhythmen zu, in denen der Lebenspuls des nationalen Geistes freudig den eigenen Takt wiedererkannte. Indes war schon Stägemann ein Patriot in alkäischen Strophen, so konnte auch Rückert ein Patriot in Sonetten sein. Diese Sonette sind frisch und keck; die Reime neu, kräftig, rauh durch die Auswahl stahlgeschienter Worte; aber man merkt nur zu sehr, wie der Dichter diesen Sonetten kunstvoll den

Harnisch anschnallt und die Pickelhaube aufsetzt; ja man fragt sich oft, ob wirklich ein Herz unter diesem Panzer schlägt, oder ob wir nur ausgestopfte Puppen vor uns haben, zur Probe der glänzenden Waffenstücke.

Ein Sonett beginnt:

„Wenn nicht ein Zaub'rer mit Medeas Künsten,
Das matte Haupt euch schneidet ab vom Rumpfe,"

ein anderes:

„Vom Himmel laut ruft Nemesis Urania;
Auf, denn heut soll die Löwenjagd beginnen!"

ein drittes:

„Du kalte Jungfrau mit der Brust von Schnee,
Auf, Russia, schüttle deine starken Röcke!"

ein viertes:

„Seejungfrau, spielende mit Äols Schlauche."

Solche gesuchten Beziehungen und Bilder wehren von Hause aus jeden Gedanken an eine volkstümliche Wirkung ab. Wir bewundern die Kunst des Dichters, der jede Form zum Dienste seines Gedankens zwingt, aber wir erkennen auch den Zwang, unter dem Petrarca's zarte Vierzehnzeiler hier seufzen. Neben vielem Verrenkten und Ungelenken, neben einzelnen unnützen Überschwenglichkeiten und einigen künstlich zusammengeblasenen Sturmwinden eines Pathos, dessen Äolusschläuche von der Reflexion durchlöchert sind, finden sich allerdings einige markige, kunstvoll geschlossene Sonette voll Energie des Ausdruckes, erzene Versgestalten von gediegenem Gusse, z. B.:

„Es steigt ein Geist, umhüllt von blankem Stahle,
Des Friedrichs Geist, der in der Jahre sieben
Einst that die Wunder, die er selbst beschrieben;
Er steigt empor aus seines Grabes Male

Und spricht: es schwankt in dunkler Hand die Schale,
Die Reiche wägt, und meins ward schnell zerrieben.
Seit ich entschlief, war niemand wach geblieben,
Und Roßbach's Ruhm ging unter in der Saale.

Wer weckt mich heut' und will mir Rach' erstreiten?
Ich sehe Helden, daß mich's will gemahnen,
Als säh' ich meinen alten Zieten reiten.
Auf, meine Preußen, unter ihre Fahnen!
In Wetternacht will ich voran euch schreiten.
Und ihr sollt größer sein, als eure Ahnen."

Freimund Raimar stützte sich in diesen Sonetten auf den nationalen Geist, dessen Kraft die Kraft seines Talentes trug. Gleichzeitig versuchte er sich im patriotischen Volkslied, von dem sich zahlreiche Proben in den „Deutschen Gedichten" und in dem „Kranz der Zeit" (1817) finden. Die Spottlieder auf die französischen Marschälle klangen etwas bänkelsängerisch; dagegen gehören einige patriotische Gesänge wie „Barbarossa" zu Rückert's schönsten lyrischen Ergüssen.

Die Liebe zu einer Dorfschönen begeisterte den Dichter zu dem Sonettenkranz: „Amaryllis" (1817), der in seiner frischen Naturwüchsigkeit und in einer Idyllik, welche recht derbe Elemente nicht verschmähte und von großer Ungeniertheit war, unter Rückert's Dichtungen einzig dasteht. In wie weit es dem Dichter Ernst war mit seiner Liebe zu dem Dorfmädchen aus der „Specke" — darüber gehen die Ansichten der Biographen auseinander. Der fahrende Sänger, der damals bald bei würdigen Burgherren einkehrte, wie bei dem Ritter Christian Truchseß von Wetzhausen auf Baltenburg, diesem hünenhaften, geistig so strebsamen Mäcen der Dichter, bald bei ebenso ehrwürdigen Geistlichen, wie bei dem Superintendenten Hohnbaum in dem hexametrisch besungenen Rodach, hatte eine kleine lyrische Don-Juansliste aufzuweisen, bei welcher seine Phantasie gewiß die größte Rolle spielte. Denn außer jener „Amaryllis" hören wir von einer sternengleichen Agnes, welcher der Dichter einen so schönen „Totenkranz in Versen" widmete, und von dem

Pfarrerstöchterchen Friederike aus Effelder, eine Neigung, welche durch Rückert's italienische Poesien hindurchklingt.

Aus der mitteldeutschen Idylle zog es den Dichter nach Italien, wo er für ein großes Hohenstaufenepos Stoff und Anregungen suchte. Die Frucht dieser Reise waren Sestinen, Oktaven, Sizilianen, Absenker von Hesperiens üppigen Reimformen. Bald wurde Rückert's Muse indes kosmopolitisch und verfiel in eine so unersättliche Formschwelgerei, berauschte sich so am Opium des Orients, daß ihr der naheliegende patriotische Stoff trivial erscheinen mußte. Im Jahre 1822 erschienen die „östlichen Rosen," und nun wucherte diese östliche Rosenpoesie, oft von den Strahlen der westlichen Geistessonne beleuchtet, in einer Fülle von Varietäten, die sich in den „gesammelten Gedichten" (6 Bde., 1834—38), dem buntesten deutschen Blumengarten der Poesie, offenbart. Enger dem Kreise wissenschaftlicher Studien angehörig, aber auch förderlich für die Zucht der Sprache und die Bereicherung der deutschen Wortfügungen und der Stilbildung im allgemeinen waren die Übersetzungen orientalischer Dichtungen: der Makamen des Hariri, „Verwandelungen des Abu-Said" (2 Bde., 1826), der indischen Erzählung: „Nal und Damajanti" (1828), „Hamasa, die ältesten arabischen Volkslieder" (2 Bde., 1846). Ebenso wucherte die Phantasie Rückert's in Nachdichtungen; sie trug den Turban und den Kaftan in den „Morgenländischen Sagen und Geschichten" (2 Bde., 1837), „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland" (2 Bde., 1837), „Rostem und Suhrab" (1838), „Brahmanische Erzählungen" (1839) u. a. Und nicht zufrieden mit dieser unglaublichen Produktivität, welche das Bilderfüllhorn des Orients über die deutsche Nation mit einer erstickenden Geschäftigkeit ausgoß, setzte sich Rückert noch an die Fluten des heiligen Ganges und predigte mit hocherhobenem Zeigefinger

im Gewande des Brahmanen eine die goldensten Regeln sprudelnde Lebensweisheit, welcher der Atem nicht ausging. Diese anmutig plätschernde Fontaine, deren massenhafter Wassersturz ermüdend wirkte, während einzelne Tropfen recht bunt und prunkend in der Sonne glitzerten, strömt auf und nieder in der „Weisheit des Brahmanen, ein Lehrgedicht in Bruchstücken" (6 Bde., 1836—39).

Wenn man mit Recht über diese Produktivität erstaunt, zu der wir Rückert's dramatische Monstrearbeiten noch nicht einmal mitgezählt haben, so wird dies Staunen um so größer werden durch die Erwägung, daß wir es dabei immer nur mit einer Gattung der Poesie zu thun haben, eigentlich nur mit poetischen Insekten, und daß sich wenig höhere Organismen, wenig architektonische Wirbeltiere der Poesie in diesem beispiellosen Getümmel geflügelter Gedankenmonaden finden. Es ist wahr, diese Insekten laufen auf allen möglichen Füßen, fliegen mit allen denkbaren Schwingen, kriechen, kugeln sich, haben Fühlhörner, Saugrüssel, Stacheln aller Art, zeigen oft statt der Augen eine Menge von Facetten; es sind sehr buntfarbige Schmetterlinge unter ihnen, durchsichtig schimmernde Libellen, Bienen mit Honig und Stachel, auch luftverfinsternde Heuschreckenschwärme; aber dies Reich der poetischen Kerbtiere ist untergeordnet dem Reiche höherer Organismen gegenüber. Die Rückert'sche Produktion ist unerschöpflich, weil sie atomistisch ist. Rückert bringt es nicht einmal zu einer originellen Ballade oder Romanze, selten zu einer Liederblüte; seine ganze Poesie ist eine Poesie der Sinnsprüche, der Reflexion. Was wie Empfindung aussieht, ist oft nur eine glückliche Färbung der Sentenzen; was Gestaltung zu gewinnen scheint, oft nur eine glückliche Kombination dieser geistigen Atome, ein imponierendes Korallenriff, das in die Lüfte ragt. Eine Fülle von Formen, metrischer, rhythmischer und Reimformen, aber doch nirgends

eine plastische Form; eine Fülle von Geist, aber elementarisch ausgegossen, nirgend in der höchsten, organischen Kunstgestalt! Man wird entgegnen, wer wird von dem Lyriker Dramatisches und Episches verlangen? Doch eine langatmige Lyrik ohne alle dramatischen und epischen Elemente ist weniger rein, als arm zu nennen. Hierzu kommt, daß der lyrische Zauber, der Zauber des einfachen Liedes, nur selten bei Rückert zur Geltung kommt. Nicht einmal seine Dramen haben eine lyrische Färbung; sie sind so schwunglos, so nichtssagend, so langweilig, daß von allen Produktionen der Erde nur die Dramen und Bardiette Klopstock's mit ihnen zu vergleichen sind, welche dieselbe eintönige Saharafärbung ohne jeden Samum der Leidenschaft besitzen. „Saul und David" (1843), „Herodes der Große" (2 Bde., 1844), „Kaiser Heinrich IV." (2 Bde., 1845), „Christoforo Colombo" (2 Bde., 1845) — welch eine Reihe von Nieten, Nieten nicht bloß in dramatischer, auch in geistiger Beziehung! Es ist bedenklich, wenn ein Homer sieben Bände hindurch schläft — selbst ohne schön zu träumen! Ein lyrisches Dichtergemüt wäre mindestens in anmutigen Schilderungen, in glücklichen Wendungen der Empfindung, des Pathos und der Begeisterung aufgeblüht; es hätte vielleicht die dramatische Form gesprengt, aber ein Dichterauge hätte uns entgegengeblickt! Diese Rückert'schen Dramen sind blind und starr, mumienhaft, seelenlos, ohne Ahnung des Dramatischen, ohne Zauber des Lyrischen! Nicht ein Lyriker, nur ein Didaktiker konnte als Dramendichter zu solcher Nüchternheit, Gehaltlosigkeit und Farblosigkeit herabsinken. In der That ist Rückert mehr Didaktiker als Lyriker; der lehrhafte Ton, die Reflexion, die Sentenz, das Epigrammatische, das Gnomische sind bei ihm vorherrschend. Darum diese unbegrenzte Massenhaftigkeit seiner Dichtungen; denn einem Dichter, der lehrt und predigt, kann der Stoff nicht ausgehen; darum dieser Reich-

tum rhythmischer Formen, denn das Didaktische an und für sich ist matt, kahl und monoton; es bedarf daher der buntesten Ausstaffierung; darum diese Schülerhaftigkeit der dramatischen Produktion; denn wo man Leben, Gestalt und Handlung erwarten darf, da muß die knöcherne Lehrhaftigkeit, die sich nicht einmal frei in ihren eigenen Formen bewegen darf, einen doppelt ertötenden Eindruck machen. Die Lyrik verlangt Empfindung und Schwung, Duft und Farbe; die Didaktik begnügt sich mit der treffenden Reflexion, mit dem klar oder scharf ausgeprägten Gedanken, mit der epigrammatischen Spitze und dem Spiele des Witzes. Die Phantasie thut bei ihr nur Handlangerdienste; sie reicht das Material zu den Bauten der Weisheit; dennoch wird ihr Glanz und ihre Beweglichkeit den Bau mächtig fördern. Rückert ist ein Didaktiker von reicher und glänzender Phantasie; das Kamel seiner Weisheit wandert durch manche Wüste, ist aber mit den frischesten Schläuchen beladen, und diese nie um Bilder verlegene Phantasie hat einem vorzugsweise didaktischen Dichter einen so hohen Platz unter den am meisten gepriesenen Lyrikern der Nation eingeräumt.

Von allen Rückert'schen Gedichten hat der „Liebesfrühling“ mit seinen fünf Blütensträußen den größten lyrischen Reiz. Es sind dies fast die einzigen Verse Rückert's, denen man die Frische und den Fluß der unmittelbaren Empfindung anmerkt. Wenn die selbsterlebte Poesie schon prosaische Naturen zu verzaubern vermag und starre Charaktere, ungelenk im Dienste der Musen, in rhythmischen Fluß bringt, so muß sie im Bunde mit angeborner und ausgebildeter Virtuosität dichterischer Form Bedeutendes zu schaffen im stande sein. So hat der „Liebesfrühling“, eine in poetischen Blüten ausschlagende, späte und glückliche Liebe des Dichters, wesentlich dazu beigetragen, Rückert's poetischen Ruhm zu begründen, indem ein nimmer zu erkünstelndes Gemüt diesen

Gedichten zum großen Teil intensive Kraft verleiht. Freilich fehlt es auch hier nicht ganz an gesuchten und gefrorenen Blumen:

„Dieses Melodram' der Liebe,
Ein an innern Sinnen reiches,
Das aus vollem Herzenstriebe,
Ein empfindungsblütenweiches,
Ich im Frühlingsduftgestiebe
Eines Erdenhimmelreiches
Schrieb', unwissend daß ich schriebe,
Weih' ich jedem, der ein Gleiches
Auch einmal mit Lust gespielt
Und es für kein Spielwerk hielt,
Weil es heil'gen Ernst erzielt."

Dies Motto scheint mehr auf eine in kunstvollen Wort- und Reimbildungen gipfelnde Sprachgewandtheit hinzuweisen, als auf die einfache Sprache unverfälschter Empfindung; doch schon die ersten Gedichte der Cyklen enttäuschen uns hierin aufs angenehmste; sie gehören zu den schönsten Liederblüten deutscher Poesie, z. B.:

„Ich hab' in mich gesogen
Den Frühling treu und lieb,
Daß er, der Welt entflogen,
Hier in der Brust mir blieb.

Hier sind die blauen Lüfte,
Hier sind die grünen Au'n,
Die Blumen hier, die Düfte,
Der blüh'nde Rosenzaun.

Und hier am Busen lehnet
Mit süßem Liebesach
Die Liebste, die sich sehnet
Den Frühlingswonnen nach.

Sie lehnt sich an zu lauschen,
Und hört in stiller Lust
Die Frühlingsströme rauschen
In ihres Dichters Brust.

Da quellen auf die Lieder
Und strömen über sie
Den vollen Frühling nieder,
Den mir der Gott verlieh!

Und wie sie davon trunken
Umblicket rings im Raum,
Blüht auch von ihren Funken
Die Welt, ein Frühlingstraum."

und das bekannte Lied:

„Du meine Seele, du mein Herz!"

Die rettende Bedeutung dieser Liebe für beide Liebende spricht der Dichter machtvoll in dem Verse aus:

„Geist, durch Höll' und Himmel einst verschlagen,
Diese Kette hat dir notgethan;
Seele du, versunken im Entsagen,
Dieser Flügel trägt dich himmelan."

Diese zwischen Trennung und Wiedersehen, zwischen mancherlei kleinen Begebnissen des Lebens hin und her schwankende Liebe mit ihren vollen, duftigen Sträußen, ihren anmutigen Genrebildchen, ihren feinen Glossen gebietet über eine Fülle von Vers- und Reimformen, in denen das formell Spielende, kindlich Kindische oft den poetischen Eindruck stört. Man bewundert wohl die ungestörte Bewegung des Dichters durch die kürzesten Zeilen und dichtgesäten Reime:

Komm, mein Lamm,
Laß dich am
Treuen Band
Dieser Hand
Führen sanft
Hier am Ranft
Kühler Flut
Fern der Glut
Durch den Tau
Dieser Au."

oder eine in kühnen Neubildungen üppig wuchernde Wortfülle:

„Welche Heldenfreudigkeit der Liebe,
Welche Stärke mutigen Entsagens,
Welche himmlisch erdentschwung'ne Triebe,
Welche Gottbegeist'rung des Ertragens.
Welche Sich-Erhebung, Sich-Ernied'rung,
Sich-Entäuß'rung, völl'ge Hin-sich-gebung,
Tiefe, ganze, innige Erwied'rung,
Seelenaustausch, Ineinanderlebung."

und ähnliche brotlose Künste der Vers- und Sprachgewandtheit, welche der Poesie wenig zugute kommen. Ebenso sind viele Diminutivbilder und lyrische Nipptischsächelchen ohne Bedeutung und Reiz. Der „Liebesfrühling" beginnt wie westlicher Minnegesang, aber bald blühen darin auch die östlichen Rosen auf. Die Empfindung weicht immer mehr der Phantasie, welche in allen Formen und Farben zu schwelgen liebt. Der pantheistische Geist des Orients durchweht einige feurige Liebespoesien, in denen die westliche Naturempfindung durch die östliche Naturversenkung verdrängt wird.

Der Orient, die östliche Gartenheimat, ist das Ziel, wohin die Rückert'sche Poesie wie der Heine'sche Phönix fliegt. Dort wirkt sie nach indischen und persischen Mustern ihre großblumigen Epen, deren originelle Bedeutung nicht hoch zu veranschlagen ist, wie reich auch die märchenhaften Arabesken in oft wunderbaren Formenverschlingungen den überlieferten Stoff umranken; dort rauschen die Bronnen der Weisheit und duften die Spezereien, aus denen „der Salbenhändler des Occidents," wie Rückert sich selbst nennt, seine Salben bereitet. Von den „Gedichten" ist „Edelstein und Perle" (1817) wohl am langatmigsten episch. Dieser biographische Märchendialog in Terzinen, die nicht immer ohne Verrenkung der Konstruktionen, gesuchte Wendungen und gehäufte, kindische Diminutivreime klar ausklingen, ergeht sich in einer Fülle von Betrachtungen und Reflexionen, welche die Anschauung und das märchenhafte Begebnis überwuchern.

Doch trotz der oft harten und herben Form sind einzelne Bilder von klarem Gepräge und überraschender Neuheit. Auch tritt der Dichter nirgends der Naturwahrheit zu nahe.

Das Didaktische, das den Grundton der Rückert'schen Lyrik bildet, zieht das bunteste Farbengewand an: Sonette und Sestinen, Oktaven, Distichen und Sizilianen, Dreizeiler und Vierzeiler, Ritornelle, Ghaselen und Makamen. Unter diesen unzähligen Vers- und Gedankenscharen, ausreichend, um alle Albums Europas zu bevölkern, finden sich kostbare Perlen, unschätzbare Edelsteine, blendende geistige Schmucksachen, zartgefiederte und doch scharfe Pfeile, köstliche Vignetten, süße Devisen, aber auch viel welke Blumen, abgebrochene Spitzen und kindlich bunte Bildchen. Am schwunghaftesten wird die Rückert'sche Didaktik in allen denjenigen Poemen, in den sie sich dem Naturkultus freudig hingiebt. Die Naturandacht dieses Dichters ist ohne jeden mystischen Anflug, innig und klar, aus dem Gefühle tiefer Einheit mit der Natur unmittelbar hervorgehend. Wenn auch eine hin und her spielende Symbolik nicht immer vermieden ist, wenn auch manches Naturbildchen sich widerwillig herleihen muß zum Putze eines fremden Gedankens, so klingt doch im ganzen Geist, Herz und Natur in uranfänglichen Akkorden zusammen, und klarspiegelnd trägt alle Bilder ein großer Lebensstrom. Besonders in den Ghaselen Dschelaleddins weht in orientalischer Erhabenheit dies in schwunghaften Naturbildern wuchernde Einheitsgefühl, dies ununterschiedene Versenktsein in das All, dessen Glanz und Majestät in einer Tropen-Vegetation seltener exotischer Bilder uns entgegenblüht:

„Komm', o Frühling meiner Seelen, Welten mache wieder neu,
Licht am Himmel, Glanz auf Erden, hoch und nieder mache neu!
Setze mit dem Sonnenknaufe blau der Lüfte Turban auf,
Und der Fluren grünen Kaftan, holder Chider, mache neu!
Mache Wiesen frisch an Kräutern und von Sprossen Haine jung,
Rosen-Schnürbrust und der Lilie schlankes Mieder mache neu!

Schmelze mit dem Hauch des Winters Helm und Panzer, mit dem Blick
Brich' den Frostspeer unsern Feinden, Weltbefrieder, mache neu!
Ohne Ostwind ist die Luft tot, und der Rosen Odem stockt.
Aus dem Schlummer weck' den Ostwind, sein Gefieder mache neu!
Roll' in Donnern, geuß' aus Wolken auf die Erde Moschusflut,
Laß von Kopf zu Fuß uns baden, alle Glieder mache neu!
Pinien, schlagt im Winde Pauken, Platanus mit den Händen Takt.
Hauch der Liebe, deine Traumdüft' unterm Flieder mache neu!

Und nachdem wir so untergetaucht sind in diesen einzelnen Wogen und Düften des Alls und die Welt mit den laut schreienden Farben und dem Taumelbecher begrüßt haben, den sie kredenze, da tönt machtvoll, wie die Stimme des Muezzin vom Minaret, die Mahnung an die Einheit der Substanz, des allverbreiteten Göttlichen:

„Ich sah empor und sah in allen Räumen Eines,
Hinab ins Meer und sah in allen Wellenschäumen Eines,
Ich sah ins Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten,
Voll tausend Träum', ich sah in allen Träumen Eines.
Du bist das Erste, Letzte, Äuß're, Inn're, Ganze;
Es strahlt dein Licht in allen Farbensäumen Eines."

Nächst diesem Naturkultus, der sich von der romantischen Naturpoesie wesentlich dadurch unterscheidet, daß er in der Natur keine fremdartige Magie anbetet, sondern gänzlich in ihr aufgeht, der aber bei Rückert nur in den orientalischen Nachdichtungen rein und frei von hereinspielenden Elementen einer entgegengesetzten Weltanschauung gehalten ist, bildet den Kern der Rückert'schen Poesie die Lebensweisheit, deren Lehren in allen seinen zwei-, drei- und vierzeiligen, flatternden Sylphengedichten ebenso zerstreut sind, wie in den langatmigen Episteln und Terzinen, deren ganze Fülle aber erst in den nur einmal eingekerbten „Weisheitssprüchen des Brahmanen" ausflutet. Dies fünfbändige, dem Umfange nach größte Lehrgedicht der Deutschen ist in seiner Anlage und Gliederung ganz elementarisch; es ist ein fortwährendes didaktisches Räuspern ohne alle zusammenhängende Eloquenz

es sind lauter Zweizeiler, von denen jeder eine fast vollkommene Selbständigkeit behauptet, eine bestimmte Zahl aber in ein kleineres Gebündel zusammengebunden wird und diese wieder in ein größeres. Der Dichter greift gleichsam in den Sack seiner Weisheit hinein, streut eine Handvoll Spruchatome auf den Tisch und bläst sie zu beliebigen Häufchen zusammen. Wir sehen also fünf Bände Sinnsprüche vor uns ohne einen einzigen längeren Satz, eine einzige volltönende Periode. Oft enthält diese erste Zeile das Bild, die zweite den daraus hervorwachsenden Gedanken:

„Die Flamme wächst vom Zug der Luft und mehrt den Zug;
So hält sich Leidenschaft durch Leidenschaft im Flug."

oder in weniger direkter Form:

„Die Blumen blühn so schön noch wie vor tausend Jahren,
Und wir sind schlechter nicht, als unſ're Väter waren."

oder die erste Zeile enthält den allgemeinen Gedanken, dem die besondere Moral subsumiert ist:

Das Wort hat Zauberkraft, es bringt hervor die Sache;
Drum hüte dich und nie ein Böses namhaft mache."

oder diese Rollen, die den einzelnen Zeilen zufallen, sind an Halbzeilen und auch an Doppelzeilen verteilt. Solche Form verstattet weder Schwung noch Pathos; sie muß bei längeren Erzählungen, von denen sich einige Parabeln vorfinden, — denn die Parabel ist die didaktische Erzählung — notwendig ermüdend wirken durch den rhythmischen Dreschflegeltakt, mit dem die Weisheitskörner der Sentenzen ausgedroschen werden, nicht ohne daß uns ein Gewölk von Spreu umfliegt. Nichtsdestoweniger ist auch bei so elementarischer Form die Virtuosität des Dichters zu bewundern, der ohne Zwang diese unglaubliche Gedankenmasse in so engen Versquartieren unterbringt, und der durch Neuheit und Kraft der Reime ihren Doppelschlag minder ermüdend macht. Über die Form spricht sich der Dichter selbst aus:

„Zu lesen lieb' ich nicht, was aneinanderhängt,
So daß ein jeder Schritt zum andern vorwärts drängt;
Wo, wenn ich aus der Bahn hab' einen Schritt gethan,
Ich sie verlor und muß von vorne fangen an.
Zu lesen lieb' ich das, wo ich auf jedem Schritte
Zugleich am Anfang bin, am End' und in der Mitte;
Wo stillzustehen, fortzufahren, abzubrechen
In meiner Willkür steht, und mit darein zu sprechen.
Den Dichter lieb' ich, der für mich versteht zu pflanzen
Ein Ganzes, das besteht aus tausend kleinen Ganzen.

Was nun den Inhalt, die Lebensweisheit des Brahmanen betrifft, so steht diese orientalische Moral doch in einem schwer zu verhüllenden Widerspruche mit der Moral des Occidents. Zwar zeigt sich bei Rückert selten der offene Sensualismus mit paradiesischen Genußpredigten; aber seine Lebensweisheit bietet nur eine Moral ohne alle Bewegkraft, ohne kategorischen Imperativ, ohne sittliche Kluft, eine quietistische Moral zu Nutz und Frommen ohne Opferkraft, eine Moral, mit der man sich schmücken kann, wie mit Perlen und Edelsteinen, aus der man keine Schwerter und keine Kreuze schmiedet. Das Metaphysische, Pantheistische wirft nur hin und wieder ein geheimnisvolles Blatt vom Weltbaume in den Lebensstrom dieser Weisheit:

„Es strömt ein Quell aus Gott und strömt in Gott zurück,
Der Einstrom hohe Lust, der Ausstrom hohes Glück."

oder:

„Du bist und bist auch nicht. Du bist, weil durch dich ist,
Was ist, und bist nicht, weil du das, was ist, nicht bist.
Du bist das Seiende und das Nichtseiende,
Seingebende und von dem Sein Befreiende."

Sonst bewegen wir uns in der Menschenwelt, auf dem platten Getäfel des Lebens, auf dem nicht auszugleiten uns diese Weisheit lehrt. Ein Reichtum außerordentlich tiefer und feiner Beobachtungen in der klarsten und bestimmtesten Form begegnet uns auf jeder Seite:

„Den Thoren ist's umsonst von einem Schaden heilen,
Denn seine Thorheit wird sogleich zum andern eilen.
Von einem Äußersten zum andern springt ein Thor;
Vom rechten schiebt der Aff' die Mütz' aufs linke Ohr."

Die Moral, die der Brahmane lehrt, ist unerschöpflich im Auffinden seiner Beziehungen, prägnant in scharfen, blitzenden Antithesen:

„Wenn es dir übel geht, nimm es für gut nur immer:
Wenn du es übel nimmst, so geht es dir noch schlimmer.

Und wenn der Freund dich kränkt, verzeih's ihm und versteh:
Es ist ihm selbst nicht wohl, sonst thät' er dir nicht weh.

Und kränkt die Liebe dich, sei dir's zur Lieb' ein Sporn;
Daß du die Rose hast, das merkst du erst am Dorn."

„Der beste Edelstein ist, der selbst alle schneidet
Die andern und den Schnitt von keinem andern leidet.

Das beste Menschenherz ist aber, das da litte
Selbst lieber jeden Schnitt, als daß es and're schnitte."

„Lern' von der Erde, die du bauest, die Geduld:
Der Pflug zerreißt ihr Herz, und sie vergilt's mit Huld."

Diese wenigen Sprüche zeigen zugleich den Charakter der ganzen Moral; es wird das Rechte zu thun gemahnt, aber nicht, weil es das Rechte ist, sondern weil es uns freut, weil es uns feinsteht, zu unserer Lust, zu unserem Schmucke. In die Fluten dieser Weisheit tauchen wir unter wie in ein erquickendes Bad unter dem tiefblauen Himmel des Orients, der auf die schweigenden, sonnverbrannten Wüsten herabsieht — weise zu sein ist unsere eigene Erquickung. Wir wandeln durch diesen Bazar der Weisheitssprüche, wo alle Kleinodien des Ostens, Myrrhen und Balsam, ausgelegt sind — was wir einkaufen, wird uns stattlich schmücken. Und so, auf dem bequemen Divan gelagert, hören wir die

Fontäne plätschern und blasen die Rauchwolken behaglich zum Himmel, andachtsvoll:

„Denn alles ist dem Geist ein würd'ges Element,
Das schürt die Andachtsglut, in der die Schöpfung brennt!"

„Die Weisheit des Brahmanen" von Rückert ist ein poetischer Hausschatz, auf den unsere Nation mit Recht stolz ist. Ein Volk, von dessen geistiger Arbeit solche poetischen Hobelspäne abfallen, die wie kleine Diamanten blitzen und schimmern, das die Blumen des Orients auf abendländischem Boden zu solcher Pracht und schattender Fülle erzieht, darf sich wohl seiner Weisen und seiner Dichter rühmen. So brauchen wir nicht ängstlich zu fragen, woher die Biene ihren Honig hat; sie ist es, die ihn schafft. Was Rückert aber eigentümlicher ist, als die Honigzelle — das ist der Stachel. Er ist ein epigrammatisch pointierter Geist, bei dem jeder Gedanke rasch eine feine, scharfe Spitze gewinnt. Der Witz der Reflexion ist ihm eigentümlicher, als die Tiefe des Gefühles. Alles umspielt seine Phantasie mit blendenden Lichtern, alles wendet sie hin und her, zwischen allem entdeckt sie schimmernde Bezüge. Aber so mild, zart, scharf und fein sie alles anfaßt, so unbegrenzt ihre alles handhabende Beweglichkeit ist, so hat man doch oft das Gefühl, als ob diese hängenden Gärten der Phantasie nicht auf den Riesenmauern eines starken, selbstbewußten Geistes aufgeschüttet blühten, als ob der ganzen bunten Welt die sicher tragende Einheit fehle. Vergleicht man, außer Rückert's Dramen, sein „Leben Jesu" (1839), eine ausnehmend nüchterne Evangelienharmonie, in welcher ein gänzlich anderer Geist weht, mit der „Weisheit des Brahmanen," so ist man geneigt, diese ganze Poesie für eine geschickte Kunstgärtnerei zu halten, welche Blumen aus allen Zonen zieht, nicht aber für eine treibende Naturkraft, die alle ihre Haupttriebe mit innerer Notwendigkeit in die Höhe sprießen läßt.

Dennoch darf uns diese Erwägung so wenig wie der Hinblick auf die engen Schranken der didaktischen Gattung den Genuß verkümmern, den uns die gedankenreichen Spruchsammlungen einer üppigen Phantasie und eines sinnigen Geistes bieten. Dem Rückert'schen Liebesfrühling sowohl, als auch seiner Weisheitsernte gebührt in ihrer Eigentümlichkeit vollste Anerkennung.

Der Patriarch in Neuses, in idyllischer Zurückgezogenheit lebend, ließ keinen Tag vorübergehen, ohne ihn durch einige Verszeilen in seinem Haus- und Familienkalender zu bezeichnen. Die „Haus- und Jahreslieder" legen Zeugnis ab für die innige Naturempfindung des alternden Dichters, für seine Unermüdlichkeit in dem Aufspüren von Beziehungen zwischen dem Naturbilde und dem Menschenleben; sie sind oft plauderhaft, oft geradezu trivial und nichtssagend. Doch einige gehören zu den besten, die Rückert geschaffen; es finden sich Albumverse darunter von unleugbarer Prägnanz:

> Möge jeder stillbeglückt
> Seiner Freuden warten.
> Wenn die Rose selbst sich schmückt,
> Schmückt sie auch den Garten.

Noch einmal dichtete Rückert im hohen Alter politische Lieder. „Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein" (1864), leider nur gereimte, aber sich sehr radikal gebeerdende Zeitungsprosa. Rückert's „Gesammelte poetische Werke" sind in einer Ausgabe in zwölf Bänden (1868—1869) erschienen. Aus seinem Nachlasse, der unerschöpflich zu sein scheint, wurden zunächst „Lieder und Sprüche" (1866) und Übersetzungen des Theokrit, der „Vögel" des Aristophanes und der Sakuntala unter dem Titel: „Aus dem Nachlasse Friedrich Rückert's" (1867) herausgegeben. Hierauf folgten die „Kindertotenlieder" (1872),

428 Gedichte, welche der Dichter dem Andenken seiner früh verstorbenen Kinder, Luise und Ernst, widmete, Ghaselen, Sonette, Terzinen, Ritornelle, Bilder und Bildchen, oft Spielwaren der Empfindung, oft ausgeführte Lieder, doch ermüdend durch die atomistische Fülle[1]).

Die Formen des Orients, denen Rückert seine rhythmischen Wunderbauten nachgezimmert, verschmähend, unabhängiger von allen Vorbildern, Orientale nur in Bilder- und Farbenpracht und pantheistischer Allversenkung, sonst aber aus wunderbarer Gemütstiefe, aus allbezwingender Einheit der Weltanschauung heraus dichtend und denkend, mehr kindlich im Inhalte, als spielend in der Form, Weisheitsdichter in der Jugend, Liebessänger mit grauem Haare, steht Leopold Schefer (geb. am 30. Juli 1784 zu Mus-

[1]) Die umfassendste, mit vieler Wärme geschriebene Biographie des Dichters hat Konrad Beyer verfaßt: „Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal“ (1868); ferner erschienen von demselben Autor: „Friedrich Rückert's Leben und Dichtungen“ (1866), „Nachgelassene Gedichte Rückert's“ und „Neue Beiträge zu dessen Leben und Schriften“ (1877), „Neue Mitteilungen über Friedrich Rückert und kritische Gänge und Studien“ (2 Tle., 1873). Vergl. außerdem: Fortlage: „Rückert und seine Werke“ (1867); „Dichter, Patriarch und Ritter. Wahrheit zu Rückert's Dichtung“ von E. Kühner (1869); Boxberger, „Rückertstudien“ (1878), Festreden von Gottfried Kinkel (1867), Paul Möbius (1867), Dr. L. F. Stein (1866) und die biographische Charakteristik Rückert's in den „Porträts und Studien“ des Verfassers.

Der eine Sohn Friedrich Rückert's, Heinrich Rückert (1823—75, seit 1852 Professor in Breslau), hat sich als Germanist und Kulturhistoriker einen Namen gemacht und in zahlreichen Essays und Kritiken eine tüchtige nationale Haltung, eine gediegene wissenschaftliche Bildung bewährt. Wir erwähnen von seinen Schriften: „Annalen der deutschen Geschichte“ (3 Bde., 1850) und „Geschichte des Mittelalters“ (1852). Ein Bild dieses wackren Mannes giebt uns die warm geschriebene Biographie von Amalie Sohr, „Heinrich Rückert in seinem Leben und Wirken“ (1880).

kau), würdig neben Rückert, dessen Formenkunst er nicht von weitem erreicht, dem er aber gleich ist in der didaktischen Richtung, ebenbürtig im Reichtume der Phantasie und der Sentenzenfülle, und den er überragt durch die auf festen Säulen ruhende Sicherheit des Geistes und durch die innerste Lebenswärme, welche Empfindung und Gedanken zu einem glühenden Gusse verschmilzt. Leopold Schefer ist ein Autodidakt zu nennen, obschon er das Gymnasium in Bautzen besucht und in Wien Medizin und Musik studiert hat. Seine Hauptbildungsschule war das selbständige Studium der griechischen und morgenländischen Dichter; nebenbei widmete er sich eifrig mathematischen und philosophischen Studien. In der Musik trat er ebenfalls produktiv auf, als Komponist von Symphonien, Ouverturen und Liedern. Fürst Pückler-Muskau, mit dem er befreundet war, hatte ihn zu seinem Generalbevollmächtigten ernannt. Von großer Anregung für seine poetische Thätigkeit waren die Reisen nach England, nach Italien, Sizilien, Griechenland, der Türkei und Kleinasien, mit denen er den Aufenthalt in seiner Vaterstadt unterbrach, in welcher er erst 1820 sich wieder auf die Dauer niederließ und am 13. Februar 1862 starb.

Leopold Schefer ist eine der originellsten Dichtererscheinungen unserer nachklassischen Zeit. Die Ursprünglichkeit seiner Begabung zeigt sich in der nicht nachgeahmten und unnachahmlichen Eigentümlichkeit seines Stils in Versen und Prosa; denn er ist ununterschieden derselbe, und seine „Novellen“ sind Lyrik in Streckversen, poetische Erzählungen in einer unausgegorenen metrischen Form. „Der Stil ist der Mensch.“ Man könnte den Stil Schefer's einen pantheistischen nennen. Den Unterschied in der Form zwischen Rückert und Schefer hat der erste selbst in der „Weisheit des Brahmanen“ ausgesprochen, wenn er warnend ausruft:

„Meintwegen hüpfe selbst in Chori-Choliamben,
Nur flieh wie deinen Tod die ungereimten Jamben.

Den Göttern ein Verdruß, den Menschen kein Genuß
Ist solch' ein uferlos ergoss'ner Wörterfluß."

Die Didaktik Rückert's liebt kurze Reimsprüche, die Schefer's uferlos ergossene gereimte Jamben. Wenigstens ist dies die Form, in welcher seine priesterlichen Hauptdichtungen: das „Laienbrevier" (2 Bde., 1834—35, 18. Aufl. 1884), welchem der Dichter vorzugsweise seinen Ruhm verdankt, und das sich auf dem Markte der Litteratur behauptet hat, und der „Weltpriester" (1846) erschienen sind. Ein dithyrambischer Wogenschwall von Bildern und Gedanken flutet aus den aufgezogenen Schleußen der einen pantheistischen Substanz uns entgegen. Alle diese Gedanken sind Centauren uud Sphinxe; der Mensch endigt im Rosse und im Fische, der Geist in der Natur, ohne daß man weiß, wo das eine anfängt und das andere aufhört. So haben die poetischen Bilder Schefer's etwas Seltsames und Fremdartiges, Gigantisches und doch Unbefriedigendes, Anziehendes und doch Ermüdendes. Es finden sich Gedanken und Bilder von überraschender Neuheit; ja man kann sagen, alles in Schefer's Dichtungen ist ein ἅπαξ λεγομενον, und die Bilder sind kein tropischer Schmuck, sondern sie sind der Gedanke selbst. Wenn bei andern Dichtern das Bild den Gedanken erläutert oder ausdrückt, so erzeugt es ihn bei Schefer. Wie ein Strom aus tiefer Grotte strömt bei Schefer der Gedanke aus dem Bilde, der Geist aus der Natur. Majestätisch ist sein Hervorbrausen, und die Echos der Tiefe donnern ihm gewaltig nach. Dann aber murmelt er geschwätzig fort im ewigen Sonnenscheine. Der orientalische Pantheismus kennt keine Entwickelung. Darum ist Schefer's letztes Werk wie sein erstes; er ist ein Dichter ohne Entwickelung. Seine Poesie hat nichts Organisches;

sie wächst nicht, sie wird nicht, sie wandelt sich nicht; sie ist immer fertig. Ein Klang gleicht dem andern; denn diese Poesie ist ein gestaltloser Hauch, welcher die Riesenharfe des Universums spielt. Selbst der Schefer'sche Stil hat dies Unentwickelte und Unklare; man sucht in ihm die Bestimmtheit vergebens; er wird oft ein gemütliches Gemurmel, dem man nur mit Anstrengung lauschen kann. Seinen Sätzen fehlen oft die sicheren Einschnitte, ebenso wie der Handlung seiner Novellen. Man verläuft sich immerfort in einer üppigen Wildnis; man muß sich immer orientieren, bis man die Lust verliert. Es fehlt dieser Poesie nicht bloß die Entwickelung; es fehlt ihr überhaupt die Schranke, die Negation. Das schattenlose Licht des Optimismus ist über alle diese Dichtungen ausgegossen. Bei allen Schrecknissen und Gräueln der Erde, mit denen er uns besonders in den Novellen nicht verschont, ruft der Dichter fortwährend aus: Allah ist groß! und legt sich, eine Theodicee qualmend, gemütlich auf die andere Seite. Es giebt keine Schuld, keine Sünde, keine Passion; nichts als Liebe, Milde, Güte, spielende Kinder, rosige Jungfrauen; die Beleuchtung von Correggio's Nacht schwebt verklärend über der Welt, nichts als Glorienschein und Kyrie Eleison. Oft wünscht man sich einige Tropfen Schopenhauer'sche Asa foetida in diesen Schefer'schen Kelch voll Nektar und Ambrosia. Dann aber fühlt man sich von der tiefen und reichen Phantasie, von diesem wunderbaren Dichtergemüte, von der Fülle origineller Gedanken-Kombinationen, von dem Schwunge und Zauber einer einheitsvollen Weltanschauung so mächtig angezogen, daß man mit Freuden in diesen „uferlosen" Strom voll klarer Fluten und prächtiger Erd- und Himmelsbilder untertaucht und, erquickt von diesem frischen pantheistischen Naturbade, den greisen Sänger preist, der den Strom aus seiner Urne ergießt. In der That sind es solche Geister, wie

Rückert und Schefer, denen kein anderes Volk des Westens ähnliche reiche und tiefe Begabungen, in denen die Weisheit des Orients Fleisch und Blut geworden ist, an die Seite stellen kann.

Durch das „Laienbrevier“ ist Schefer zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden und hat sich einen vollgültigen Dichternamen erworben, während seine an bizarren Phantasieergüssen reichen „Vigilien“ (1843) und „Gedichte“ (3. Aufl. 1847), welche einzelne kostbare Perlen Schefer'scher Poesie enthalten, keinen so durchgreifenden Erfolg hatten. Das Laienbrevier ist keine Spruchsammlung; es enthält erbauliche Betrachtungen und erinnert in seiner Form an die Andachtsbücher der verschiedenen Konfessionen. Die Betrachtungen sind nach den einzelnen Monaten rubriziert, aber ohne alle Beziehung auf dieselben, sodaß gleich die erste, fünfjambige Reflexion des Januar von „hundert Vögeln, die im Grünen singen,“ von den „jungen Blütenbäumen“ phantasiert. Während bei Rückert sich alles in kürzesten Sätzen zuspitzt, ergießt sich bei Schefer alles in breite, behagliche Perioden. Der Inhalt dieser profanen Erbauungsstunden sind nur Ermahnungen, dem Menschlichen und der Natur sich unbefangen hinzugeben:

„Was auch ein Mensch zu sein dir mit sich bringt,
Wird dir zuletzt gefallen, wenn du nur
Ein Mensch willst sein. Und darum: Sei ein Mensch — —“

Und anklingend an die jüngste Philosophie heißt es weiter:

„Was du denken
Kannst, bist du selbst auch oder hast du selbst
Geschaffen, wären's auch die schönen Götter!“

Daran schließen sich Worte des Trostes, Apotheosen der Hoffnung, des Unglücks, das läutert und klärt, den Bösen besser macht, den Guten freundlicher, die Predigt stiller Ergebung in den Brauch der Erde. Dazwischen tönen groß-

artige Naturhymnen, majestätisch und still, verklingend in indischer Blumenpoesie:

„Die Sterne wandeln ihre Riesenbahn
Geheim herauf, vorüber und hinab,
Und Göttliches vollbringt indes der Gott
Auf ihren Silberscheiben so geheim.
Denn sieh', inzwischen schläft in Blütenzweigen
Der Vogel ungestört, nicht aufgeweckt
Von seiner großen, heil'gen Wirksamkeit.
Kein Laut erschallt davon herab zur Erde,
Kein Echo hörst du in dem stillen Wald!
Das Murmeln ist des Baches eignes Rauschen,
Das Säuseln ist der Blätter eig'nes Flüstern!
Und du, o Mensch, verlangst nach eitlem Ruhm?
Du thust, was du dann thust, so laut geräuschvoll,
Und an die Sterne willst du's kindisch schreiben?
Doch ist der sanfte Geist in dich gezogen,
Der aus der Sonne schweigend großer Arbeit,
Aus Erd' und Lenz, aus Mond- und Sternennacht
Zu deiner Seele spricht — dann ruhst auch du,
Vollbringst das Gute und erschaffst das Schöne,
Und gehst so still auf deinem Erdenwege,
Als wäre deine Seel' aus Mondenlicht,
Als wärst du Eins mit jenem stillen Geist."

Ähnliche Stern- und Blütenpsalmen finden wir im ganzen Laienbrevier zerstreut. Die Schefer'sche Moral erinnert den Menschen stets, daß er ein Stück des Naturgeistes, ein Atom der Weltseele ist, und seine Sittlichkeit besteht darin, im Einklange mit ihr zu leben. Der Mensch ist nur eine höhere Potenz des Alls:

„Sei nur so gut erst, wie die Rosenwurzel,
Willst du noch nicht so gut sein, wie ein Mensch!"

Schefer ruft bei einem sanften, nächtigen Frühlingsregen der Mutter zu:

„ — Wenn du, liebe, junge Menschenmutter,
Umher im Frühling blickst, erblicke selig

Dein Wesen überall umher zerflossen
Und sieh' es, schöngesammelt in dir selbst,
Und blicke sinnvoll auf dein Kind hernieder.
Was vom Gemüte gilt, gilt auch vom Geiste.
— — Denn ein großer Geist
Erkennt sich als die Welt, die Welt als sich."

So ist die Quintessenz der Schefer'schen Moral in Bezug auf die Pflichten gegen uns selbst, den Schmerz, das Unglück durch optimistische Betrachtung des Ganzen zu überwinden, in Bezug auf die Pflichten gegen andere aber, sich selbst, sein eigenes Wesen in ihnen wiederzuerkennen. Das ist die alte Formel der Vedas: das bist du, auf welche nicht bloß Schefer, sondern auch Feuerbach und selbst der Pessimist Schopenhauer ihre Ethik gründen.

„Kümm're dich um Vaterland und Menschen!
Nimm teil mit Mund und Hand in deiner Nähe!
Nimm teil mit Herz und Sinn am fernen Guten,
Was Edle rings bereiten, selbst für dich.
Laß nichts verderben, sonst verdirbst du mit;
Laß Keinen Sklave sein, sonst bist du's mit;
Laß Keinen schlecht sein, sonst verdirbt er dich;
Und denken Alle so wie du, dann kann
Der Schlechte keinen plagen, noch auch dich.
Und kann die Menschheit frei das Rechte thun,
Geht jede Göttergab' auch dir zu gut
Und deinen Enkeln allen; denn auf immer
Wird das erworben, was der Geist erwirbt — —"

Dafür strömt uns der reichste Segen zu:

„Der Rühmende wird reich um den Gerühmten,
Der Liebende wird reich um den Geliebten,
Um jedes Schöne reich wird der Bewund'rer,
Und für den Gott auf Erden lebt der Mensch."

Das Schefer'sche „Laienbrevier" enthält eine Fülle der seltensten poetischen Schönheiten; denn das Didaktische, das bei Rückert vorherrschend war, verschwindet hier in einer lyrisch-schwunghaften Naturandacht, welche Tag und Nacht,

den Frühling, die Morgen- und Abendröten in wunderbarer Farbenpracht verherrlicht; es verschwindet in diesem traumhaften, pantheistischen Kultus, dessen ganze Moral „das zarte Empfinden der Welt" ist. Wie Rückert bereichert auch Schefer die deutsche Sprache mit neuen Fügungen und Wendungen; aber was bei Rückert als kunstfertige Bildung erscheint, das erhebt sich bei Schefer als naturwüchsige Blüte aus dem üppigen Boden einer mit dem All in eins verwachsenen Phantasie. Über dem brausenden Strome der Welt schwebt das stille, freudige Dichtergemüt:

„Fest, nie wankend
Steht auf dem ewigen Sturz der Regenbogen
Und deckt mit heitern Farben Grauses zu."

Das „Laienbrevier" nimmt unter Schefer's Dichtungen den ersten Rang ein; denn es hat den größten rhythmischen Wohllaut, den ungesuchten Zauber freien Ergusses, der nirgends in Geschwätzigkeit ausartet, und einen Stil, der Kraft genug besitzt nicht zur Manier zu werden. Die späteren Erbauungsschriften Schefers, „der Weltpriester" und die „Hausreden" (1854, 4. Aufl. 1869) lassen diesen lyrischen Reiz mehr vermissen und ergehen sich in einer behaglichen, didaktischen Breite, reich an überraschenden und originellen Wendungen und Einfällen, aber nicht frei von gewaltsamen Verrenkungen des Stils, von Einzelheiten, die ins Gesuchte, sogar ins Possierliche fallen. Auch ermüdet die Monotonie einer Moral, die durchaus keine Peripherie hat, sondern immer aus demselben geistigen Sonnenzentrum ins Unbegrenzte die Strahlen wirft. Der „Weltpriester" hat allerdings eine mehr objektive, aus der selbstgenugsamen Heimlichkeit des Gemütes heraustretende Richtung; die pantheistische Weisheit wendet sich dem Historischen, dem Volke, der Menschheit zu, aber sie ist zu wenig triebkräftig und entwickelungsfähig, um auf diesem Gebiete Ersprießliches

zu lehren. Das indische Blumenleben ist der Tod der Weltgeschichte. Dennoch beginnt der „Weltpriester“ mit einer Verherrlichung des deutschen Volkes, die eine ganz neue, eigentümliche Wendung nimmt. — Der Dichter ruft aus:

„An ihren Göttern starben alle Völker
Und sterben noch daran.“

Ihr heilig ringend Leben ist, ihre Götterbilder aufzustellen; sind die Götter fertig, so sind sie selbst fertig und tot.

„So wird es allen Völkern noch ergehen,
Die sich um Gott und Gottessöhne streiten.
Und nicht den Gott im eignen Herzen fühlen,
In eignem Wort, in ihrem eignen Leben
Und als ihr Leben. Nur das Volk wird bleiben —
Und alle Völker müssen zu ihm treten —
Das Volk, das Gott erkennt als ewig Leben,
Als Aller Leben und als Aller Tod.
Die andern waren Kinder, die geträumt,
Und die mit Fingern an den Himmel schrieben.
Doch dieser wahre Gott wird nimmer fertig;
Er wird nur immer größer, näher, schöner
Und seliger, er sinkt in jedes Herz!
Und nie vergeht ein Herz, das Gott besitzt,
Und mit dem Gotte lebt das Volk und wird
Stets größer, schöner, seliger mit ihm.“

Und wie der Dichter mit einer Apotheose des deutschen Volkes als des allgöttlichen beginnt, so schließt er mit einer Verherrlichung des Volkes überhaupt:

„Das so gescholtene „gemeine Volk,“
Wie fühlt es göttlich, und wie lebt es herzlich;
Nicht auszupreisen in Gelassenheit
Und Würde, ja voll allerhöchsten Wertes,
Den nimmermehr das menschliche Geschlecht
Je überbieten kann.“

Der Vollklang reiner, menschenfreundlicher Gesinnung, die, von allen gesellschaftlichen Vorurteilen frei, den äußeren Flitter verachtet und nur auf den inneren Kern sieht, die

sich voll Liebe, Mitgefühl und Mitleid allen Menschenwesen zuwendet, weht erquickend durch den „Weltpriester,“ wie durch das „Laienbrevier.“ In Bezug auf Liebe und Ehe geht indes dieser orientalische Pantheismus nicht so weit, das gesonderte Asyl heimischer Laren zu zerstören und die Polygamie oder gar die Weibergemeinschaft zu predigen, was an und für sich dieser Allvergötterung nicht fern liegt. Im Gegenteile verherrlicht Schefer's Muse die Würde der Ehe und lehrt eine häusliche Moral, die sich nicht auf die üblichen Gemeinplätze gründet, sondern aus den Tiefen der menschlichen Natur geschöpft ist.

Dennoch war Schefer weit entfernt von jener spiritualistischen Liebe ohne Lebensfreudigkeit, die auch nur ein mattes Nachtlicht ist. Bei Schefer war, umgekehrt wie bei Rückert, die Weisheitsernte dem Liebesfrühlinge vorausgegangen. Spät stand dieser in desto vollerer Blüte, gewürzt mit allen Aromen orientalischer Sinnlichkeit, aufwuchernd in einer berauschenden Glut und Pracht von Bildern, und der uralte Weisheitsbaum mit seinen ins All versenkten Wurzeln immer schattend über dem üppigen Bade der Lust! Unsere dichtenden Jünglinge gaben ein Königreich für eine neue Blüte aus Amors ausgeplündertem Garten — umsonst, die Rosen und Nachtigallen lachten sie aus und blühten und sangen in allen Versen als die erbgesessenen Liebespriester des deutschen Parnasses. Das Herz schlug bis zur Verzweiflung den altbekannten Takt, und ein Gefühl sah dem andern so ähnlich, wie aus den Augen geschnitten. Da trat ein greiser Dichter auf, und die Liebe in Bild, Gedanken und Empfindungen war unerschöpflich und neu, als hätte nie ein Poet von ihr gesungen; sie kam wie aus einer fremden Wunderwelt mit seltsamem Gefolge; Amor nahm tausend Masken an in phantasievollem Spiele, und wenn er sie abwarf, zeigte er immer das heitere, schalkhafte Lächeln,

ein Lächeln von Anmut und Weisheit. Dies Phänomen einer originellen Liebespoesie erschien in „Hafis in Hellas“ (1853) und dem „Koran der Liebe“ (1855), zwei Dichtungen, um welche sich der zu früh verstorbene Max Waldau die größten Verdienste erworben, indem er sich hineinlebte in ihre seltsamen Rhythmen, ihre allzu wuchernden Ranken beschnitt und orakelhaft unverständliche Wendungen in rhythmischen Fluß und klarmelodische Gestaltung brachte.

„Hafis in Hellas“ vereinigt das anakreontisch Spielende der althellenischen Liebespoesie mit der didaktischen Richtung und der Bilderpracht des Orients. Eine heitere, maßvolle Sinnlichkeit atmet uns aus jeder Zeile dieser erotischen Poesien entgegen, eine Sinnlichkeit, welche nimmer der Mutter Weisheit entläuft. An der sentimentalen Liebespoesie der Abendländer, an dem verhimmelnden Ausbrüten der Empfindungen, diesem ganzen Leben und Weben in einem unbestimmten, zerfließenden Äther des Gemütes hat unser Hafis keinen Teil. Sein Gemüt kennt keine Zerrissenheit; es ist gesund, ganz gediegen, sicher seines Besitzes, aller hohen Güter des Herzens und der Welt. Dieser Hafis läuft nicht bloß in die Schenke und trommelt vergnügte Ghaselen auf den Tisch. Der heitere Adel hellenischer Kultur hat ihn gesittigt, und was er dem Oriente entnimmt, ist weniger seine oft derbe Genußsucht, als seine pantheistische Weisheit, in deren Bad auch der schalkhafte Eros untertaucht, um sich zu kräftigen. In dieser ganzen Lyrik ist wenig Subjektives; sie ist ein Liebesevangelium voll objektiver Bedeutung, eine Moschee der Liebe voll goldener Sprüche für alle Gläubigen, ein Weltspiegel, in welchem jeder sein eigenes Antlitz sehen soll. Die dichterische Form hat sich aus der dithyrambischen Breite des Laienbreviers zusammengerafft. Die fünffüßigen Jamben haben den leichtgeschürzten, kurzfüßigen Trochäen oder auch den mächtig wogenden Anapästen das Feld geräumt, und

wenn der Reim bisher den Offenbarungen unseres Weltpriesters ein Fremdling war, so klingt er jetzt, selten und verwundert, aber doch hin und wieder in die Dichtung hinein, und gerade den niedlichsten lyrischen Schoßhündchen sind Reimschellen angehängt. Wie leichtgeflügelt, wie reizend sind einige dieser kleinen Epigramme, Bienen vom Hymettos, schwebend durch den altklassischen Äther:

„Am Tage sind die Mädchen
Und Weiber kühler Marmor,
Des Abends weiße Schwäne,
Die früh zu Bett gern fliegen;
Des Nachts sind sie von Golde;
Am Morgen sind sie bleiern,
Den Leib herauszuheben."

Wie melodisch klingen andere, klar ausgestaltet in Form und Guß, lakonische Dithyramben:

„Alles schön ist in der Liebe,
In der Lieb' ist alles süß.
Süß das Schauen, süß das Glühen,
Süß ist Wünschen, süß ist Hoffen.
Das Erwerben, das Erreichen,
Das Erinnern, o wie lächelnd,
Das Verlieren noch, wie rührend —
Aber über alles selig
Ist das liebliche Verweigern!
Darin flammt das Unerreichte,
Schon noch himmlischer erreicht.
Alles süß ist in der Liebe,
In der Lieb' ist alles schön!"

„Wonn' ist Wonne!
Sei's vom Bilde,
Sei's von Blumen,
Sei's vom Weibe,
Sei's von Sternen,
Sei's von Liebe —

Wonn' ist Wonne!
Wonn' ist immer
Unverfänglich,
Herzbegeist'rung,
Unvergänglich,
Schatz der Seele!"

In diesen kurzatmigen Rhythmen zwingt schon die Form zu melodischer Geschlossenheit. Die längeren Gedichte sind Parabeln, Allegorien, von denen „Eros im Rosentempel" und „im Wochenbette" durch originelle Empfindung besonders ansprechen, oder Balladen, wie das schwunghafte „Mädchen von Sunem," an dessen Formenschönheit Max Waldau großen Anteil hat. Die Originalität der Scheferschen Erotik besteht darin, daß nicht die Empfindung das erste ist und dann nach einem Bilde greift, um sich zu schmücken, sondern daß Empfindung und Anschauung von Hause aus eins sind, ein Ausfluß aus dem Allgeiste, von dem Eros kein Bote ist, sondern der selbst als Eros erscheint. Diese im Gemüte empfundene Einheit alles Lebens, in welcher alle Unterschiede ausgelöscht sind, aber desto glänzender die wechselnden Farben der Erscheinung, ein träumerischer Regenbogen, über dem Abgrunde der einen dunklen Substanz schweben, giebt den Schefer'schen Dichtungen bis in die leichtesten Liebesscherze hinein eine eigentümliche Weihe und Tiefe und einen exotischen Duft für alle, welchen die pantheistische Weltanschauung fremd ist. Sie allein ist der Grund des zauberischen Reichtums an Bildern, die aber nur wie in einer laterna magica vorüberschweben, eines Reichtums, der es indessen nicht vermag, uns darüber zu täuschen, daß die Armut seine notwendige Voraussetzung ist. Denn gegenüber der vielgestaltigen Welt des Abendlandes, welche mit dem Unterschiede Ernst macht, gegenüber dieser Fülle von Interessen, Verwickelungen, Leiden, ihrer historischen Entfaltung und energischen Thatkraft muß die träumerische

Welt des quietistischen Orients, die alle Ranken an einem Spaliere in die Höhe zieht, arm und beschränkt erscheinen. In der That erregt der ewige Sonnenschein, durch den man in Schefer's Werken wandelt, zuletzt Ermüdung und Schwindel. Ein tiefblaues Dichterauge ist zum tiefblauen Himmel aufgeschlagen; aber der von keinem Hauche getrübte Spiegel des Alls blendet die Augen und befremdet die Gemüter, welche die Herbheit des Lebens erfahren und sich erquicken möchten am quallosen Abbilde der Qual, die sie geängstigt. Der „Koran der Liebe" ist eine Fortsetzung von „Hafis und Hellas"; denn diese Liebespoesie wuchert in unbegrenzten Varietäten. Auch hier begegnen wir schalkhaften Epigrammen, die oft fein und witzig zugespitzt sind, leichtfüßigen Dithyramben und ihrem Bajaderentanze, sinniger Weisheit in langaustönenden Distichen, erotischen Legenden und Parabeln. Das ganze Werk ist durchweht von jenem kindlichen Pathos der Bewunderung, welches das Horazische nil admirari verlacht, in schwunghafte Exklamationen über die Wunderwelt ausbricht beim Größten und Kleinsten und unerschöpflich ist im Preise des Weibes und des Kindes, der Braut und der Mutter. Selten sind niedlichere Amoretten geschnitzt, selten Schönheit und Liebe mit so konkretem Schwunge verherrlicht worden. Die Form des „Korans" ist noch abgerundeter, als die von „Hafis und Hellas;" die Reimesglocken, wohl oft von Freund Waldau gestimmt, klingen reiner und voller; dennoch fehlt es nicht an stillosen Arabesken; ja oft tritt uns eine zweifellose Schiefheit und Häßlichkeit entgegen, denn der orientalische Pantheismus steht immer der Gefahr nahe, geschmacklos zu werden, Häßliches und Schönes zu vermischen, weil er ohne Sonderung, ohne ästhetische Reife ist. Eine Probe des Häßlich-Barocken giebt z. B. „Suleikas Haut."

Im „Koran der Liebe" tritt mit offener, unverblümter Kühnheit die Apotheose des Sinnlichen auf; die Sinnverketzerer

werden angegriffen als Narren und Schänder des Heiligsten; der Glaube an die Schönheit wird als der alleinselig-machende Glaube gepriesen; verspottet werden die gläubigen Pilger, die um die Kaaba ziehen, um den Stein anzubeten, weil er ein altes Ding ist und vom Monde herabgefallen:

„Was verehren Narren sollen,
Muß nur alt sein! O ihr Tollen,
Höret doch mein Wort vor allen:
Betet ihr zu alten Weibern
Als zu heil'gen Himmelsleibern —
Werd' ich mit nach Mekka wallen!"

Überall polemisiert der Dichter gegen „die erlogenen Donner alter Narren" und geißelt in einer dialogischen Schlußparabase jede Art von transcendenter Himmelei und überirdischer Engelhaftigkeit; kurz, die Polemik gegen den Spiritualismus, versteckt in der ganzen orientalischen Lyrik Schefer's, tritt hier, wie in den Schriften der jüngeren, westöstlichen Dichter, unverhüllt hervor.

Leopold Schefer hat außer diesen Dichtungen zahlreiche Novellen herausgegeben und auch nach dieser Seite hin eine glänzende Produktivität bekundet. Der ersten Sammlung: „Novellen" (5 Bde., 1825—29) folgte bald eine zweite: „Neue Novellen" (4 Bde., 1831—35), dann „Lavabecher" (2 Bde., 1833) und „Kleine Romane" (5 Bde., 1837—39); später noch einzeln „Genevion von Toulouse" (1846) und die „Sybille von Mantua" (1853). Schefer's Novellen sind lyrisch-epische Dichtungen in Prosa und verdienen vollkommen, an dieser Stelle erwähnt zu werden. Erstaunt man schon über ihre Zahl und Fülle, so wird dies Erstaunen noch gesteigert, wenn man sich in den bunten Inhalt dieser aus allen Zonen uns entgegenblühenden narkotischen Flora von Ereignissen, dieser glühenden Farbenpracht von Schilderungen verliert. Man bewegt sich bald in China, bald in Kanada, hier in Konstantinopel, dort auf den

griechischen Inseln, in Rom und Venedig, und wird überall durch ebenso glänzendes, wie treues Kolorit überrascht. Überall treten uns Naturschilderungen von einem wunderbaren Reichtum an einzelnen Zügen entgegen, ein Reichtum, der nur von Adalbert Stifter erreicht wird; aber bei diesem ist die Natur in Ruhe, bei Schefer in Bewegung; bei Stifter ist sie nur ein Panorama, das uns umgiebt, bei Schefer ist sie das verwandte, beseelte All. Das pantheistische Versenken in die Natur brütet jene zauberische Fülle von Beobachtungen und Empfindungen aus, welche jede, auch die kleinste Gestalt mit einem Atom des Weltgeistes beseelen; eine lebendige Phantasie voll gewaltiger Kraft der Aneignung, durch genaue Studien fremder Länder und Sitten genährt, zaubert das Fernste in seinem eigensten Schmucke uns vor die Seele. Und es erscheint uns nicht fern, sondern nahe und verwandt, weil es aus demselben träumerischen Urgrunde des Alls emporblüht, wie die eigene Seele. Nicht minder reich, als in dieser Pracht der Schilderung, erscheint Schefer's Phantasie in dem Reize der Empfindung, indem die Begebenheiten in seinen „Novellen" in der Regel den abenteuerlichsten Verlauf nehmen und durch die seltsamsten Verschlingungen überraschen, welche von einer nie verlegenen, mit vollen Händen ausstreuenden Phantasie Zeugnis geben. Und dennoch ist, wie in Schefer's „Gedichten," auch hier dieser Reichtum nur scheinbar. Die orientalisch-pantheistische Weltanschauung kann es nicht einmal dazu bringen, die einzelne Gestalt vom Urgrunde loszulösen und ihr ein vollkommen selbständiges und freies Walten zu gönnen. Sie schwimmt entweder embryonisch in dem dunkeln Fruchtwasser des Mutter-Alls oder hängt wenigstens noch durch die Nabelschnur des Fatalismus mit ihm zusammen. Wo die freie That und die Selbstbestimmung des Geistes geleugnet oder verhüllt wird: da kann weder die Persönlichkeit in ihrer individuellen

Durchbildung, noch die Handlung selbst ein tieferes Interesse erregen; da haben wir es nur mit schwimmenden Wasserblumen und flatternden Lianen zu thun, nicht mit mächtigen Stämmen von eigenen Wurzeln und eigener Kraft. Erst die freie Persönlichkeit und ihre That schafft die vielgliedrige, vielgestaltige Welt, den wahren Reichtum des Geistes; die mystische Trunkenheit vom Allgeiste schafft ein phantastisches Übermaß von Farben, die, nur ein scheinbarer Reichtum, den einzelnen Strahl umspielen, der diese Welt erhellt. Die Schefer'sche Novellistik hat von den Romantikern das Träumerische überkommen; wir sehen alle Gestalten, alle Begebenheiten wie im Opiumrausche; die wildesten Leidenschaften erhitzen uns nicht; die gräßlichsten Szenen erschrecken uns nicht; die tiefsten Empfindungen rühren uns nicht; es sind ja alles verrauschende Träume der Weltseele, Bilder der großen Zauberlaterne, in die wir selber träumend starren. Dennoch unterscheidet sich Schefer's Poesie wesentlich von der romantischen, welcher die Form des Traumes für die absolute poetische Form galt und das Spiel mit dem Leben für die höchste Kunst. Ihm ist es Ernst mit seiner Welt, mit seinen Gestalten, mit den hohen Gütern des Gemütes, deren dithyrambische Feier alle diese Schöpfungen durchtönt; er vertieft sich mit dem Ernste des Weltpriesters in die dunkeln Zusammenhänge des Alls und des Menschenschicksals und mit dem Ernste des Anatomen in die Geheimnisse der Menschenseele, die er auf seinen Seziertisch legt. Schefer liebt das psychologische Problem, aber er behandelt es stets im fatalistischen Sinne. Der Optimismus seiner Lyrik hallt auch in seinen Novellen wieder, aber er nimmt sich oft höchst sonderbar aus, wenn er in die verworrensten Greuel hineinpsalmodiert und die abenteuerlichste Entwickelung mit einem Lobgesange beschließt. Charakteristisch für diesen Standpunkt ist auch die Schefer'sche Erzählungsweise, welche die Be-

gebenheiten wie einen Knäuel Garn abwickelt und dabei oft den Faden verwirrt, aber trotz der ungeheuerlichsten Ereignisse nie vermag, eine bestimmte Spannung hervorzubringen und das Interesse zu fesseln. Die Motive der Handlungen sind alle so versteckt, daß man sie oft mit Mühe versteht. Dies Unentwickelte und Ungegliederte im Fortgange der Handlung und im stets vollwogenden, oft rhythmisch austönenden Stil, der bisweilen zu lyrischem Schwunge und seltener Schönheit aufblüht, bisweilen sich in tiefen oder drolligen Reflexionen ergeht, hängt wesentlich mit der pantheistischen Mystik zusammen, welche das Brüten über dem Weltenei der Pflege der ausgekrochenen Küchlein vorzieht. Man hat Schefer oft mit Jean Paul verglichen. In der That scheinen die poetisch-schwunghafte, oft dithyrambisch-geniale Prosa, die üppige Schwelgerei eines reichen Gemütes, der sentenziöse Anflug, die humoristische Extravaganz, selbst die Unfähigkeit beider, ein Interesse an ihren Charakteren und der Handlung zu erwecken, schlagende Vergleichungspunkte zu bieten. Dennoch sind alle diese Ähnlichkeiten oberflächlich. Jean Paul's ethische Weltanschauung voll sittlicher Hebel ist derjenigen Schefer's geradezu entgegengesetzt. Bei Jean Paul ist offenbarer Mangel an dichterischer Erfindung, an Ereignissen, an Begebenheiten; Schefer überschüttet uns mit dem allen, und dennoch bleiben wir hier so kalt wie dort gegen den Fortgang der Handlung.

Wir können in die Fülle der Schefer'schen Novellen nur hineingreifen, um einzelne Typen der verschiedenen Richtungen vorzuführen, nach denen sie sich klassifizieren lassen. Das großartige Naturbild, das uns die Natur in aller Pracht der Zerstörung zeigt, ist durch den „Waldbrand" vertreten, und zwar in so glänzender Weise, daß die deutsche Litteratur kaum etwas Ähnliches aufzuweisen hat, was Majestät und Pracht der Schilderung betrifft. Zugleich

werden wir in jene angstvolle Stimmung versetzt, in welcher der Mensch vor der übergreifenden Naturgewalt erzittert. Dieser bange Kultus der Kräfte des Alls, welche den Einzelnen vernichten, stört den Schefer'schen Optimismus nicht, für welchen Tod und Leben gleichen Wert hat. Ein träumerisches Hineinstarren in den großen, seligen Tod gehört ja zum Kerne seiner Weisheit. Wie hier die Angst vor der zerstörenden Naturgewalt, so ist im „Zwerg" der Schwindel im unbegrenzten Raume mit ergreifender Meisterschaft dargestellt. Eine Nacht auf dem Kreuze der Sankt Petri-Kirche zu schildern, dazu hatte Schefer's Phantasie alle Farben zur Hand. Es ist dies nicht eine einfache, sondern eine raffinierte Erhabenheit, welcher im Schwindel und Wirbel alles Irdische zerfließt, welcher sich das eigene Leben wie ein Atom in das Universum aufzulösen droht. Tod und Leben verschwimmen wiederum, und kein finsteres, ein dithyrambisches memento mori wird von der zwischen namenloser Angst und namenlosem Entzücken schwebenden Seele hinausgejauchzt in die Unendlichkeit!

Den zweiten Kreis der Novellen bilden diejenigen, in denen die Volkssitten in den Vordergrund treten. Auch in der Volkssitte ist eine dunkle Naturgewalt lebendig; sie ist gleichsam ein Triumph des menschgewordenen Naturgeistes über die abstrakten Mächte des Rechtes und der Sittlichkeit, die sich prismatisch bunt in den verschiedensten Farben brechen, sodaß hier für heilig gilt, was dort ein Verbrechen ist, und umgekehrt. Hier wendet sich die feine Ironie gegen unbedingte Moralgebote, und gut und bös werden so lange geschwungen wie ein Farbenrad, bis sie nur eine Farbe bilden. So kommt auch hier die optimistische Harmonie zum Vorscheine. „Der Unsterblichkeitstrank" ist eine auf diesen pantheistischen Goldgrund mit bizarren Arabesken hingemalte Schilderung des chinesischen Lebens. In der „Per-

ferin", die auch in diesen Kreis gehört, ist das türkische Leben auf den griechischen Inseln, die Kollision zwischen den christlichen und muselmännischen Moralgeboten mit Byron'scher Farbenpracht geschildert; ähnlich im „Sklavenhändler" und einigen anderen Novellen.

Die dritte Novellengruppe wird durch eine feine, psychologische Anatomie charakterisiert, mit welcher der Dichter Herzensneigungen und sittliche Verhältnisse behandelt. Die „Künstlerehe" gehört in diesen Kreis. Feine Beobachtungen und Bemerkungen, besonders über die weibliche Natur, zeichnen sich ebenso aus, wie das Streben, die sittliche Zurechnung unter die Macht der Verhältnisse und der dunkeln Naturgewalt zu verschleiern. In anderen Novellen waltet wiederum der Fatalismus; mit sonderbaren Verwickelungen, mit Blutschande und Brudermord in „Leonore di San Sepulcro." Ein mehr metaphysisches Problem, von Schefer freilich auf den Naturzusammenhang zurückgeführt, erläutert „die Erbsünde." Barocke Sprünge des Humors in Anlage und Durchführung finden sich in der „Lebensversicherung", im „Bauchredner" u. a., während die träumerische Gemütswelt, die einen bis zur Unklarheit visionären Schein über alle Ereignisse ausgießt, in der „Osternacht" unter Schrecken der Natur und Verbrechen der Menschen ihre einsamen Erbauungsstunden hält. Einen noch bedeutenderen Anlauf nimmt Schefer in der „Sibylle von Mantua," seiner letzten Novelle, einer allegorischen, schwunghaften Darstellung der in ihrer Liebe getäuschten, geistig gefesselten und zum Irrsinne getriebenen Menschheit und ihres heißen Erlösungsdranges. Die Form dieser „Novelle" ist barock; den Gestalten fehlt es an plastischer Sicherheit; die Handlung selbst ist mehr ineinander geträumt, als mit festen Bindegliedern dichterisch zusammengeschlossen. Dennoch sind viele höchst geistreiche Einfälle

und eine brillante Polemik gegen das moderne Konventikel-wesen in der Novelle enthalten, und es durchweht sie ein solcher Lebensgeist aus der Tiefe, daß man trotz der haltlosen, springenden Form sich mächtig angezogen fühlt.

In seinen letzten Lebensjahren ist Schefer mit einer größeren epischen Dichtung: „Homer's Apotheose“ (1858) aufgetreten, von welcher nur die ersten zwölf Gesänge erschienen sind. Diese Dichtung hat mit den langatmigen Epopöen, mit der Welt pathetischer Götter und Helden nichts gemein; sie giebt in epischer Form eine Verherrlichung des Dichters und gleichzeitig ein Bild des ganzen vollen Menschenlebens, aus welchem die Blume der Dichtkunst hervorblüht. Freilich, die Götter spielen mit; aber mit welcher köstlichen Naivetät, mit welcher feinen Ironie ist die Welt des Olympes behandelt! Mit welchen schalkhaften Erfindungen einer frei spielenden Phantasie hat Schefer die antike Mythologie bereichert! Was an tiefer Bedeutung in ihr liegt, das hat er aufbewahrt und geistvoll hervorgehoben — aber dieser in den Himmel geworfene Wiederschein der Menschenwelt zerrinnt bei ihm in die träumerische Magie eines phantastischen Spieles! Ein neckischer Humor zaust am Barte des gewaltigen Olympiers und schafft eine Reihe der niedlichsten Genrebilder, plastische Gemmen der Poesie, in denen heitere und mutwillige Gedanken ein zierliches Gepräge gewinnen. Dabei ist von keiner Persiflage des epischen Stiles die Rede, wie sie etwa in grober Holzschnittmanier Blumauer's „Äneïs“ oder mit feinem Spotte Voltaire's „Pucelle“ enthält, sondern der Dichter prägt die göttlichen Gestalten mit künstlerischer Liebe aus, und nur die Situationen, in die er sie bringt, haben irgend einen schalkhaften oder ironischen Zug, der uns verrät, daß der Dichter sie bloß für sich zum Spielzeug geschaffen. Anders läßt sich die antike Mythologie heute von keinem Dichter

mehr behandeln. Die Dichtung enthält Szenen und Schilderungen aus dem göttlichen und menschlichen Leben, welche, von einem andern Poeten behandelt, keck, frivol, anstößig erscheinen würden, aber Schefer besitzt die Grazie einer so harmlos lächelnden Naivetät, daß wir mit ihm getrost auf der Spur der süßen heiligen Natur wandern und uns die konventionellen Rücksichten nicht weiter anfechten. Welche olympischen Kabinetsstücke malt uns der Dichter! Wenn Zeus der Thetis Audienz erteilt, während er seine Gattin Here mit der golddurchwobenen Decke zudeckt, wenn anfangs die Decke nur von der Nasenspitze der Göttin angestaunt wird, später aber Here aus Versehen und zum Trotz der Thetis die „weiße Zehe“ hervorstreckt, „die Zeus mit der Hand, wie den Vogel das Kind,“ barg — so gewinnt der Olymp durch diese Szenen einen so bürgerlich häuslichen Anstrich, daß wir nur den „großblumigen Schlafrock“ zu vermissen glauben. Auch in den Bildern aus dem Kreise des Menschenlebens ist unleugbar viel Lebens- und Naturwahrheit, wie sie sich nur der feinsten Beobachtung erschließt, und die Kraft einer plastisch-anschaulichen Darstellung. Hier tritt aber ein schwer lösbarer Widerspruch des Schefer'schen Talentes zu Tage. Dieser lichtvollen und greifbaren Detailmalerei entspricht keineswegs die Darstellung des Ganzen, die Fortbewegung der epischen Handlung, die in traumhaft ungegliederten Massen vor sich geht. Schefer knüpft in den Faden seiner Erzählung so viele Knoten, daß ihr klarer Verlauf allzu häufig getrübt wird. Wir kommen zu keiner rechten Erwärmung für das erzählte Geschick des Einzelnen und zu keiner Spannung, so bunt und abenteuerlich es verlaufen mag. Diese Darstellungsweise entspringt aber aus der ganzen Weltanschauung des Dichters, welcher nicht das Einzelne gilt, sondern das All, nicht das Geschehene, sondern sein tieferer Sinn. Nach dieser Seite hin hat das ganze

Gedicht eine ethische Bedeutung. Die Erzählung weist auf sie hin und ist fortwährend mit Gnomen durchwebt. „Der Koran der Liebe“ und „Hafis in Hellas“ erscheinen in epischer Verkleidung. Der Vergöttlichung des Dichters ist der Grundgedanke des Werkes! Helden und Götter brauchen den Dichter, um nicht der Vergessenheit anheimzufallen. Über dem vergessenen Grabhügel des Achilleus kreist ein lärmender Hochzeitreigen — und unter demselben, bei den Schatten des Hades, empört sich der Held über sein entehrtes Grab, steigt auf in der Feuersäule und mahnt die Mutter, daß sie Zeus um den Sänger anflehe, der ihm in Göttergesängen dauernden Ruhm schenke. Die Dichtung, ein großartiger Torso, ist in Hexametern geschrieben, deren Mehrzahl sich durch Wohllaut, anmutigen Tonfall, spondäische Strenge und glückliche Benutzung der malerischen Hilfsmittel, welche der Vers bietet, auszeichnet.

Wie Rückert in Neuses, verlebte Schefer in Muskau in patriarchalischer Ruhe seine letzten Jahre. Auch sein Nachlaß ist überreich an poetischen Ergüssen, von denen nur ein Teil von dem Verfasser dieses Werkes herausgegeben wurde unter dem Titel: „Für Haus und Herz. Letzte Klänge“ (1866). Interessant ist der Vergleich zwischen dieser Familienchronik und Rückert's poetischem Hauskalender; denn die beiden westöstlichen Patriarchen unserer Lyrik schlagen sehr verschiedene Klänge an [1]).

Die polemische Seite der orientalischen Geistesrichtung, die Leopold Schefer versteckte, wie ein Schwert unter Rosen, kehrte mit aller Schärfe Georg Friedrich Daumer aus Nürnberg (geb. am 5. März 1800), eine Zeitlang, bis 1830, Gymnasiallehrer in seiner Vaterstadt, hervor, der trotz seiner Feindlichkeit gegen die christliche Weltanschauung gegenüber

[1]) Vergl. Brenning, „Leopold Schefer“ (1884).

dem modernen Anthropologismus und Kritizismus eine selbst-ständige Stellung behauptete. Auch Daumer ist durchdrungen vom pantheistischen Geist des Orients; er hat in den heiteren Kultus der Sinne, der Natur und der Liebe einen sinnigen Madonnenkultus mit aufgenommen, der durch seine Werke hindurchtönt und dessen Hymnen er zuerst unter dem Namen Eusebius Emmeran in der „Glorie der heiligen Jungfrau Maria“ (1841) anstimmte. Die Verherrlichung des Weibes als des göttlichsten Naturwunders wird von Daumer mit feierlichem Gedankenpompe im Hauptschiffe seines neuen Glaubensdomes zelebriert, während er in einer kleinen Seitenkapelle die Bettina als moderne Madonna ver-ehrt. Daumer ist ein erbitterter Gegner der abstrakten, spiri-tualistischen Moral „der Menschenopfer“; als Motto seiner Schriften könnte man den Goethe'schen Spruch aus der „Braut von Corinth“ voranstellen:

„Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber Menschenopfer unerhört.“

Er läßt sich weder auf eine Kritik des christlichen Dogmas, wie Strauß und Feuerbach, noch auf eine Kritik der biblischen Geschichte, wie Strauß und Bruno Bauer, ein; er sucht den Zusammenhang der christlichen Religion mit düsteren altjüdischen Traditionen nachzuweisen („der Feuer- und Molochdienst der Hebräer,“ 1842); er wühlt in den historischen Kriminalakten des Christentums, um blutige und barbarische Antecedenzien zu entdecken, welche die menschenfeindliche Tendenz desselben in das klarste Licht stellen sollen; er ist ein Archivar und Antiquar alter histo-rischer Traditionen, die er in seinem Sinne verwertet („Die Geheimnisse des christlichen Altertums,“ 2 Bde., 1847). Neben diesem mehr negativen Wirken, welches dem Spiritualismus den Heiligenschein vom Haupte zu reißen

und seine Grundfesten zu unterminieren sucht, geht die positive Befruchtung der Daumer'schen Poesie aus der orientalischen Allgottsfeier und ihrem sensualistischen Kultus. Hierher gehören die „Liederblüten des Hafis“ (zwei Sammlungen, 1846—51), „Mohammed“ (1848) und die „Religion des neuen Weltalters“ (3 Bde., 1850). Die Nachdichtungen des Hafis, der Sonne des Glaubens, atmen in freien Variationen den Geist des Originals, von welchem Daumer selbst in der Vorrede sagt: „Hafis erscheint hier als der geschworene Feind aller Pfaffen, Mönche, Mystiker und Schulpedanten, einer Klasse von Menschen also, deren Zunftgenosse und Kollege er selber ist, zu der er aber innerlich den totalsten Gegensatz bildet; er offenbart eine so unendliche Fessellosigkeit nach jener Seite hin und eine so reine, ungetrübte, göttliche Seligkeit und Sicherheit in sich selbst, er entwickelt eine so herrliche, heitere, objektive Weltanschauung und ist zugleich so außerordentlich geistreich in Ausdruck und Form, daß man wohl sagen kann, niemand in der Welt habe das tiefwurzelnde Übel einer abstrakten und negativen Denkart, sowie sie in Orient und Occident ihre leidigen Repräsentanten hat und ihren lebensfeindlichen Einfluß übt, vollständiger überwunden und den entgegengesetzten Standpunkt ingeniöser vertreten und verfochten, als dieser mit wunderbarer Umkehrung des gewöhnlichen Laufes der Dinge statt im Lenze des Lebens in dessen Winter erblühende und in glänzender Jugend des Geistes dastehende Dichtergreis.“ Die Form der Daumer'schen Nachdichtungen ist klar, graziös und melodisch und läßt die heitere Weltlust dieser tendenziösen Wein- und Liebeslieder zu voller Geltung kommen. In den heiteren Klang der Gläser tönt stets ein dumpfes Pereat hinein, ein Ausfluß des verhaltenen Grolles:

Bringe mir den Stein der Weisen,
Bringe mir den Becher Dschemschids,
Mir den Spiegel Alexander's
Und das Siegel Salomonis,
Bringe mir mit einem Worte,
Bring', o Schenke, bringe Wein!
Wein, daß ich die Kutte wasche,
Die befleckte von des Hochmuts
Und des Hasses schwarzem Makel;
Wein, daß ich das Garn des Unsinns,
Welches über Welt und Leben
Pfäffischer Betrug gebreitet,
Mit gestärktem Arm zerreiße;
Wein, daß ich die Welt erob're;
Wein, daß ich den Himmel stürme;
Wein, daß ich mit einem Sprunge
Über beide Welten setze;
Bring', o Schenke, bringe Wein!

Die pantheistische Weisheit Rückert's und Schefer's beschränkt sich hier auf einzelne Lehren des Lebensgenusses und auf die Polemik gegen jede weltfeindliche Tendenz und Anschauung. Das sind die Dornen der „Rosen von Schiras," deren Duft sonst von berauschender Lieblichkeit ist. Mit entschiedener Hinneigung zum Islamismus, dessen Moralprinzip von Daumer über das christliche gestellt wird, hat er in „Mahommed" das Marmorbild des Propheten gemeißelt und mit zahlreichen poetischen Reliefs geschmückt. Die orientalische Welt wurde gegen die christliche Askese in das Feld gerufen und ihr geistiger Führer durfte auf diesem Schlachtfelde nicht fehlen. Nach der Ehrenrettung des Mohammedanismus versuchte Daumer eine „Religion des neuen Weltalters" zu begründen, indem er die Offenbarungen unserer größten Dichter und Denker unter bestimmte Gesichtspunkte religiöser Anschauung brachte und ihren aphoristischen Aussprüchen die Würde von Glaubensartikeln gab. So ent-

stand eine tendenziöse Anthologie, ein moderner Koran, dessen Bedeutung keineswegs zu unterschätzen ist. Denn da unsere Dichter und Denker in mustergültiger Weise das Bewußtsein der Nation und der Zeit aussprechen und für die Anschauung der höchsten und tiefsten Dinge maßgebend sind: so ist in ihren Werken ohne Frage der Kern einer neuen Religion oder mindestens einer neuen Auffassung der alten enthalten, welche mit der modernen Bildung auf gleicher Höhe steht. Der Versuch einer Auswahl und Anordnung poetischer Sprüche unserer Genien von diesem Gesichtspunkte aus, eine Sammlung alles dessen, was sie besonders über Gott, Natur und das Weib gedacht und empfunden, in der das Verwandte aus verschiedenem Munde schön und treffend zusammenklingt und der gemeinsame Grundzug des modernen Geistes sich auch bei dem verschiedenartigsten Tone der einzelnen Orakel nicht verleugnet, überrascht gerade durch das Band der Einheit, durch die kaum erwartete Harmonie, in welcher sich in Bezug auf die höchsten Güter der Menschheit unsere großen Geister begegnen. Ein von aller Mystik freier Kultus der Natur und des Geistes und eine auf ihn gegründete, echt menschliche Sittlichkeit bilden den Kern der „neuen Daumer'schen Religion,“ zu welcher Goethe und Bettina die meisten Bausteine zusammentrugen. Daumer ist gleichsam der Evangelist dieser modernen Religionsstifter, der ihre Urkunden kapitelweise sammelt und im Stillen frohlockt, daß die Töne einer sinnlichlebendigen Weisheit so mächtig und voll in den Worten unserer Klassiker erklingen, während der Scherbenberg des Spiritualismus mit den Trümmern aller asketischen Weihgefäße unbeachtet vermodert. Der Daumer'sche Kultus des Weibes sucht in den „Frauenbildern“ (3 Bde., 1853) eine individuelle Färbung zu gewinnen. Der Dichter führt uns in eine Gemäldegallerie weiblicher Porträts mit lyrischen Unterschriften, einen Salon,

der sich vom Pariser Salon Heine's durch größere Würde, Feinheit und Grazie unterscheidet. Den meisten Versen ist Schmelz und Melodie nicht abzusprechen; diese Liebespoesie hat Adel und seelenvolle Bewegung und wird niemals bacchantisch in ihren Licenzen; aber die gestaltenschaffende Kraft des Dichters ist nicht groß genug, um die Varietäten dieser Schönheitsflora trotz des Farbenreichtums der verführerischen Locken und Augen unserem inneren Auge anschaulich zu machen. So lesen wir anteillos die Namen dieser Kalenderheiligen, die trotz alles süßduftenden lyrischen Weihrauches und der rhythmischen Harmonien unsere Seele nicht rühren.

Für die Litteratur ohne Bedeutung, aber nicht ohne psychologisches Interesse war die Bekehrung des modernen Hafis und „Pfaffenfeindes," der im Jahre 1858 zu Mainz zur katholischen Kirche übertrat. Was er seitdem bis zu seinem Tode, der am 14. Dezember 1875 zu Würzburg erfolgte, veröffentlicht hat, trägt die Signatur dieser inneren Umwandlung. Seine Bekenntnisschriften „Meine Konversion" (1859), „Aus der Mansarde" (6 Hefte 1860—62), seine „Marianischen Legenden und Gedichte" (1859) haben an und für sich nur geringen Wert; sie legen nur Zeugnis ab für eine Phantasie, welche in der Kaaba wie in St. Petri Dom nur ihre eigenen verzückten Visionen erblickt.

Neben dem Pantheismus Rückert's und Schefer's und dem Sensualismus Daumer's konnte auch die beschreibende Lyrik am poetischen Brunnen des Orients schöpfen, ohne in die Tiefe seiner Weltanschauung herabzusteigen, zufrieden mit dem eigentümlichen Reize, den die Pracht des Kolorits, den Natur und Volkssitte ausüben.

„Von der Wüste starrem Sande,
Wie zum Schutze rings umglüht,
In des Weihrauchs Vaterlande
Reicher Dichtung Blume blüht.

Dort, wo die Oasen grünen,
Inseln in dem heißen Meer,
Unter freien Beduinen
Haucht sie milden Duft umher;

Dort, wo Tod aus Liebestreue
Herrlich ehrt, wie Schlachtentod,
Wo in ewig heitrer Bläue
Sich verjüngt das Morgenrot,

Hin ins Weite laßt uns jagen,
Lagern uns beim heitern Mal,
Mit dem mut'gen Räuber schlagen,
Gastlich ruhn im Quellenthal.

Und wenn Palmen uns umragen,
Und wenn Myrrhen uns umblühn,
Singen wir von kühnem Wagen
Und von heißer Liebe Glühn."

Mit dieser lyrischen Ouverture leitet Heinrich Stieglitz aus Arolsen (geb. am 22. Februar 1801), der Gatte jener Charlotte, welche sich 1834 selbst tötete, um dem Talente ihres Mannes in dieser gewaltsamen Weise einen erhöhten Aufschwung zu geben, seine „Bilder des Orients" (4 Bde., 1831—33) ein. In Heinrich Stieglitz pulsiert von Hause aus eine feurige dichterische Ader; ein lebendiger, rhythmischer Schwung trägt seine Gedanken und Bilder; aber eine dithyrambische Zerflossenheit beeinträchtigt ihre Wirkungen. Es fehlt ihm die echte Tiefe des Geistes und seiner Poesie der energische Zusammenhalt. Sie stürmt bacchantisch hinaus ins Weite; eine innere Unruhe treibt sie in den Orient: sie will sich selbst entfliehen und giebt sich ganz hin an die Fülle der äußeren Erscheinungswelt; aber eine echte Dichternatur gebiert die Welt aus der eigenen Tiefe wieder. Die Weltanschauung von Stieglitz ist durchaus nicht orientalisch; in ihm ist alles Kampf, Bewegung, Fortschritt, jungdeutscher Entwickelungsdrang. In den „Stimmen der Zeit in Liedern" (1834)

tönt in vollklingenden Strophen voll rhythmischer Kunst aus antiken und modernen Stoffen heraus ein Freiheitssinn, der sich an der Bewegung und Gärung der Zeit erfreut und die Mythen des Altertums, den christlichen Glauben und die weltgeschichtlichen Thaten der Neuzeit in diesem Sinne deutet. Mächtig ertönt der Posaruf nach „Freiheit des Gedankens, des Wortes"; Alexander der Große und der Große Friedrich werden heraufbeschworen, ihn zu verbürgen, und mit bitterem Mißmute und Hohne geißelt der Dichter die Gegner der freien Bewegung. Diesen Kampf der alten und neuen Zeit schildert Stieglitz in der lyrischen Tragödie: „Dionysosfest" (1836), welche in mancherlei dialogischen und rhythmischen Variationen die Werdelust, den Schöpfungsdrang und den Sieg eines neu hereinbrechenden, heiteren Lebenskultus feiert. Der Adel und Schwung dichterischer Begeisterung durchweht die Jubelhymnen der Bacchanten und des Dionysos heilkündende Lebensweisheit; aber sieht man genauer nach, so entdeckt man bald, daß es nur zwei bis drei Gedanken sind, welche in der farbenreichsten Einkleidung immer wiederkehren, daß sie der Dichter nicht innerlich zu vertiefen und nicht dramatisch auszuarbeiten verstand. Das ganze Werk ist ein Disputatorium zwischen Lykurgos und Dionysos, zwischen der alten und neuen Weltanschauung, durchwirkt mit dem häufigen Evoë! des Thyrsusschwingenden Chores. Dem Feuer, dem Schwunge dieses Dichters fehlt es an dem rechten Gedankenstoffe; er ernährt ihre Flamme nur mit wenigen dürren Stichwörtern und allgemeinen Begriffen. Die Sehnsucht nach konkreter Färbung trieb ihn in den Orient, dessen unbewegte Weisheit zu seinem unruhigen Drange im augenscheinlichsten Widerspruche stand. Er sucht dort keine Brahmanensprüche, kein Laienbrevier, nur bunte Bilder im poetischen Dufte der Ferne. Er sattelt sein arabisch Roß, schweift in den Wüsten umher, lebt im Nomaden-

zelte und lauscht der Erzählung der Zeltgenossen, aus der er Balladen und Tragödien schafft, bilderreich, farbenprächtig, melodisch, aber ohne originellen geistigen Nerv. Auch in Europa führte Stieglitz selbst ein Wanderleben, dessen Dokumente er in zahlreichen Reiseschriften niederlegte, bis er am 24. August 1849 in Venedig an der Cholera starb. Einen ähnlichen Ton wie Stieglitz schlug der freisinnige, edle Graf Alexander von Württemberg[1]) (1801—1844) in seinen „Liedern des Sturmes" an, — eine beschreibende Naturpoesie, die in Freiligrath ihre höchste Vollendnng erreichte.

Bei diesem konkreten Eingehen auf den Orient fingen die Dichter allmählich an, sich in seine Länder zu teilen. Der eine tauchte sich in die Fluten des Ganges, der andere pflückte die Rosen von Schiras, die bald in allen dichterischen Vasen standen, denn jeder junge Poet räusperte sich in Ghaselen und jeder alte plauderte in Makamen; ein dritter pilgerte durch die arabische Wüste, ein poetischer Kamelritt, dem bald alle erquickenden Wasserschläuche auszugehen drohten. Bei dieser Teilung des Orients behielt sich ein junger Dichter von feinem Sinne und geschmackvoller Eleganz jenes völkerreiche Gebirge vor, dessen kräftige Bewohner den Geist des Ostens und Westens in sich zu vereinigen scheinen, deren erfreuliche Heldenkraft, welche die Burg der Freiheit in jahrelangem Kampfe verteidigte, ihnen die Sympathien des Abendlandes dauernd zugewendet. Mehr als Abd el Kader und die Kabylen des Atlas in ihrem Kampfe gegen die französische Zivilisation war Schamyl mit seinen Abechen und ihr nationaler Krieg gegen die russische Herrschaft in Europa volkstümlich geworden. Während in Tiflis, der Hauptstadt des prächtigen Georgiens, von Mirza-Schaffy's Lippen die Lehren

---

[1]) „Gedichte" (1837); „Gesammelte Gedichte" (1841).

jener orientalischen, heiteren Lebensweisheit und unerschütterlichen Gemütsruhe strömten, entbrannte auf den Höhen und Thälern des riesigen Bergwalles bis an das Gestade des schwarzen Meeres hin ein an edlen und großen Zügen reicher, unermüdlicher Kampf. Es war der Orient zugleich in seiner Ruhe und Bewegung. Dazu dies ebenso üppige wie erhabene Naturpanorama! Es schien hier die Heimat der echten westöstlichen Poesie zu sein, und so war es kein Wunder, daß ein Dichter von solchem ausgeprägten Sinne für die Eigentümlichkeit des Natur- und Volkslebens, wie Friedrich Martin von Bodenstedt (geb. am 22. April 1819 zu Peine in Hannover), sich mit seiner ganzen Poesie im Kaukasus ansiedelte, einer Poesie, die zahlreiche lyrische und epische Blüten trieb, die aber ein spätgeborenes Kind ethnographischer Studien ist. Eine solche Beschränkung auf eine „Spezialität", wie sie sich bei Bodenstedt lange Zeit hindurch ausprägte, gehört in Deutschland zu den Seltenheiten; und doch ist ein so begrenztes Wirken um so fruchtbringender. Bodenstedt hat 1840—43 in Moskau, von 1843—45 in Tiflis gelebt, mit dem Studium der slawischen und orientalischen Sprachen beschäftigt. „Die Völker des Kaukasus" (1848) und „Tausend und ein Tag im Orient" (2 Bde., 1849—50) waren neben einigen anderen geographischen Werken die Früchte seines Aufenthaltes in Georgien und seiner Reise im Kaukasus. In der letzten Schrift werden wir vom Dichter bei Mirza-Schaffy, dem Philosophen von Tiflis, eingeführt, der uns seine an Hafis anklingenden Weisheitslehren mit vieler Grazie offenbart. Diese in mehr als hundert Auflagen erschienenen „Lieder des Mirza-Schaffy" (1851), keine Übertragungen, sondern meist eigene Schöpfungen, gab Bodenstedt gesondert heraus; sie begründeten seinen Dichterruf. Denn er handhabte die Form mit seltener Anmut, mit einschmeichelnder Gewandtheit; unwillkürlich

prägten sich diese Rhythmen dem Ohre ein; selbst in den Nachdichtungen von Hafis hatte die Weisheit des heiteren Lebensgenusses nicht einen so naiven Ausdruck gefunden. So verlockend perlte der Schaum in dem westöstlichen Lebenskelche; ein leiser humoristischer Anflug nahm dem Kultus der Liebe, der Schönheit und des Weines die dithyrambische Feierlichkeit und machte ihn heimisch in jedem traulichen Kreise. Der Orient kommerschierte und stieß an mit dem Occidente, und bei dem hellen Gläserklange fühlte man nur die heitere Freude, ein Mensch zu sein. In dem neuen Liederbuche: „Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's" (1874) finden sich allerlei funkelnde lyrische Edelsteine und manche wertvolle Gedankenperlen, wenn auch Mirza-Schaffy etwas älter geworden ist, statt der dithyrambischen Feier von Wein und Liebe das Gnomische, die Sprüche der Weisheit vorzieht und hin und wieder ein etwas schleppender Ton an die Stelle des graziös-geflügelten der ersten Mirza-Schaffy-Lieder getreten ist.

Eine neue poetische Aneignung des Hafis, die sich enger an das Original anschließt, als diejenige von Daumer, veröffentlichte Bodenstedt unter dem Titel: „Der Sänger von Schiras, hafisische Lieder" (1877). Die Übertragung ist eine durchaus anmutige, die Verse sind leichtgeflügelt und haben graziösen Schwung; keine Verrenkungen künden die mühselige Arbeit des Übersetzers; kein Ballast schwerfälliger Worte und Wendungen überlastet den munteren Gang der Ghaselen; einzelne Gedichte, wie das Trauerlied des Hafis beim Begräbnis seines Sohnes und der Dithyrambus zum Preise des Weines haben die Schönheit selbständiger Poesien. Außerdem hat Bodenstedt „Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjâm" (1881) verdeutscht, eines persischen Gelehrten und Dichters aus dem 11. Jahrhundert, der, von mehr philosophischem Ernst als Hafis und Mirza-Schaffy,

nicht minder reich ist an witzigen Einfällen und überraschenden Wendungen. Über Schein und Wesen und über die Grenzen der Erkenntis stellt er tiefsinnige Betrachtungen an und feiert die Gottheit als eine Gottheit des Erbarmens und der Wahrheit. Die Gedichte dieses körnigen Weisen hat schon vor Bodenstedt ein anderer Meister der Übersetzungskunst, Graf Adolf Friedrich von Schack, der deutschen Litteratur angeeignet: „Strophen des Omar Chijâm“ (1878).

In den „Gedichten“ (1853) und den neuen Gedichten „Aus der Heimat und Fremde“ (2 Tle., 1857—60), „Einkehr und Umschau“ (1876), „Aus Morgenland und Abendland“ (1882) suchte sich Bodenstedt von der Anlehnung an die orientalische Poesie zu emanzipieren. Sie enthalten einzelne prächtige Naturbilder und vortreffliche Schilderungen, auch Didaktisches von Wert; aber im ganzen überwiegt die formelle Seite, die Fertigkeit der Aneignung, die Sicherheit technischer Begabung. Alle diese Klänge gemahnen uns freundlich, aber oft bekannt; kein origineller Dichtergenius schlägt in diesen Poesien sein großes, feuriges Auge auf; aber ein liebenswürdiges Talent ordnet die Blumen sinnig zum Kranze, führt uns mit feiner Deutung durch Natur und Menschenwelt, und eine männliche, freie Gesinnung adelt die meist korrekte Form, die bald an Byron und Puschkin, bald an die östliche Dichtweise anklingt. Dasselbe gilt von seiner umfangreichen poetischen Erzählnng: „Ada, die Lesghierin“ (1853), welche vortrefflich kolorierte Bilderbogen aus dem Kaukasus an einen epischen Faden reiht. Trotz aller Schönheiten im einzelnen, besonders nach der pittoresken Seite hin, trotz aller Fülle der überall ausgestreuten Gnomen, dieser klaren, anmutigen, aber in Wiederholungen schwelgenden Weisheit, trotz der kräftigen Einfachheit der einzelnen Kampf- und Sittenschilderungen kann „Ada“

nicht für ein Volksepos gelten; denn dazu fehlen die großen Gesichtspunkte, die majestätische Entfaltung der Massen und eine markig hervortretende Plastik. Wohl sind die Volkssitten mit Treue und eingehender Genauigkeit geschildert; auch hat der Stil der Dichtung fast durchweg Adel und Simplizität, wenn auch die Form durch den willkürlichen Wechsel gereimter und reimloser Trochäen ihre Einheit stört; aber das novellistische Element drängt sich mit stark subjektiver Färbung vor, so daß wir nicht den Eindruck einer imponierenden Totalität erhalten, sondern den eines in Fragmente zersplitterten Romanzencyklus. Die Schilderung des Bajaderentanzes von Baku, Schamyls und seiner Begleiter und viele andere glänzende Episoden sprechen für das Talent des Dichters, Bilder, Gedanken und Verse malerisch zu gruppieren, ein Talent, mit welchem seine Fähigkeit, Charaktere innerlich lebendig zu machen und die Handlung durch überzeugende Motive in spannender Weise fortzuführen, nicht Schritt hält. Eine andere epische Dichtung war die Frucht späterer Lebensjahre; in seiner „Sakuntala" (1887) hat er die anmutige Lotosblumensage in eine neue poetische Gewandung gekleidet. Als Dramatiker versuchte sich Bodenstedt zuerst in einer geschichtlichen Tragödie „Demetrius" (1856), welche sich in den Hauptzügen wohl an den Schillerschen Plan anschließt, und die im einzelnen manches treffende Genrebild aus dem Volksleben enthält, während sie im ganzen die dramatische Energie allzusehr vermissen läßt. Die Sprache ist zwar nicht ohne korrekte Einfachheit und edle Haltung, doch ohne die große Passion, welche der tragischen Tiefe des Stoffes entspräche. In dramatischer Hinsicht bedeutender ist sein „Kaiser Paul"[1]) und schwunghaft lyrische Chorgesänge enthält sein Schauspiel „Alexander in Korinth" (1876).

[1]) „Theater" (Kaiser Paul — Wandlungen) 1876.

Daß Bodenstedt Puschkin's Werke in einer meisterhaften Neudichtung (3 Bde., 1854. 55) der deutschen Nation angeeignet hat, ist ein Verdienst, welches dadurch nicht geschmälert wird, daß der berühmteste russische Dichter keineswegs auf einem Niveau mit unseren großen Dichtergenien steht, auch nicht mit dem geistesverwandten Byron, sondern in seinem Hauptepos: „Eugen Onägin," einer gereimten Novelle, in welcher die Russen ihre Faustiade feiern, nur die jungdeutsche Blasiertheit in Verse bringt und in einer unerfreulichen Mischung von Hyperkultur und Barbarei der russischen Nation einen von ihr selbst anerkannten Spiegel verhält. Außer diesen Dichtungen hat Bodenstedt noch andere russische Dichter, namentlich Lermontoff und Alexei Kolzoff ins Deutsche übersetzt.

Die Übersetzungen Bodenstedt's sind vortrefflich und lesen sich wie Originale. Namentlich gilt dies auch von den übersetzten „Sonetten" Shakespeare's, welchen zwar der Pomp und die wuchtige Schwere des Shakespeare'schen Stils fehlt, die aber selbst kleine Kunstwerke von der liebenswürdigsten Grazie sind. Das Gebiet der altbrittischen Dichtung ist überhaupt eine neue Domäne der Bodenstedt'schen Muse geworden. Der Dichter warf sich mit Eifer auf das Studium der altbrittischen Dramatik und ließ „Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke in Charakteristiken und Übersetzungen" (Bd. 1—3, 1858—60) erscheinen: ein Werk, das uns zuerst ein lebendiges Bild der dramatischen Bewegung in der Epoche des altbritischen Schauspiels gab. Außerdem gab Bodenstedt unter Mitwirkung der formgewandtesten Schriftsteller eine neue Übersetzung von „Shakespeare's sämtlichen Werken" heraus (1866—1871). Diese vielseitige dichterische Regsamkeit, welche das Vermittleramt zwischen fremdländischer und deutscher Poesie mit ebensoviel Eifer wie Grazie ausübt, hierbei wie in den eigenen

Schöpfungen unterstützt durch seltene Formbeherrschung und liebenswürdige Frische und Ungezwungenheit des Naturell's, ist das vorherrschende Gepräge der „Gesammelten Schriften“ Bodenstedt's (12 Bde., 1865—69), während seine Erzählungen[1]) nur als beiläufige Abfälle seiner historischen Studien zu betrachten sind.

Bodenstedt gehörte seit 1854 dem Kreise an, welchen der kunstsinnige König Max von Bayern um sich versammelt hatte. Nach dem Tode dieses Fürsten folgte er einem Rufe des Herzogs von Meiningen, der ihn zum Intendanten des Hoftheaters machte und in den Adelstand erhob. Im Jahre 1869 gab indes Bodenstedt diese Stellung auf und lebte dann als Pensionär des Herzogs zuerst in der kleinen thüringischen Residenz, später in Hannover und seit 1876 in Wiesbaden. Er machte 1881 eine Reise durch Nordamerika, die er in seiner Schrift: „Vom Atlantischen zum Stillen Ozean“ (1882) beschrieb. Neuerdings giebt er seine Memoiren heraus, die meistens in ansprechendem Plauderton gehalten sind und manche interessante Mitteilung sowohl zur Völkerkunde wie zur deutschen Litteraturbewegung enthalten.

Der Einfluß der orientalischen Poesie auf die didaktische Dichtung war in Deutschland so überwältigend, daß alles, was einen lehrhaften Charakter hatte, wie durch inneren Zwang zu diesen Formen flüchtete. Auch die Liebespoesie glaubte der Trivialität entnommen zu sein, wenn sie ihre Empfindungen in der ihnen durchaus ungünstigen Form der Ghaselen und ihrer bis zur Ermüdung wiederkehrenden Endreime aussprach. Wir können in den Ghaselen und Makamen nur Vers- oder Reimstudien finden; einen nachhaltigen Einfluß werden sie nicht auszuüben im stande sein. Nur für gewisse Arten der didaktischen Dichtung, welche einen einzelnen

---

[1]) „Erzählungen und Romane“ (7 Bde., 1871—72).

Lehrsatz durch eine Menge von Fällen illustrieren und durch einen wiederkehrenden Reim immer wieder auf ihn zurückweisen, mögen die Ghaselen am Platze sein. Wie wenig sich unsere moderne Didaktik dem Rückert'schen und Schefer'schen Vorbilde zu entziehen vermochte, das bewies eine zahlreiche Menge von Spruchsammlungen, in denen allen diese Geschwätzigkeit und Beschaulichkeit des Orients vorherrscht. Der zu früh verstorbene Eduard Boas aus Landsberg an der Warthe (1815—1853), durch wertvolle Schriften zur deutschen Litteraturgeschichte bekannt, flocht in den „Sprüchen und Liedern eines nordischen Brahminen" (1842) indische Weisheitsblumen mit ägyptischen, griechischen, persischen Legendenblüten zum Kranze; Ludwig Wihl ließ „westöstliche Schwalben" (1847) flattern. Am meisten von diesen Dichtern hat Julius Hammer aus Dresden (1810—1862) sich durch mehrere Gedichtsammlungen: „Schau' um dich und schau' in dich" (1851, 30. Aufl., 1885), „Zu allen guten Stunden" (1854), „Fester Grund" (1857), „Auf stillen Wegen" (1859), „Unter dem Halbmond. Ein osmanisches Liederbuch" (1860), bei dem Publikum beliebt gemacht, indem er die orientalische Lebensweisheit auf den modernen Gesellschaftshorizont visiert und in anmutig plaudernden Makamen voll liebenswürdiger Gemütlichkeit die Güter des Herzens und des Lebens preist, die jedem einfachen Sinne nahestehen. Auch in diesen Richtungen herrscht das Beschauliche und Erbauliche vor; auch sie erinnern an Rückert und Schefer; aber die Form ist frei von sklavischer Nachahmung, und der thatkräftige Geist des Abendlandes bricht oft in energischen Rhythmen durch und preist jene höhere, aus dem Kampfe geborene Sittlichkeit, welche der Orient nicht kennt.

Dritter Abschnitt.

Die österreichische Lyrik:

Joseph Christian Freiherr von Zedlitz — Anastasius Grün — Nikolaus Lenau — Karl Beck — Alfred Meißner — Moritz Hartmann — Robert Hamerling. Naive und humoristische Lyriker.

Wie das schöne, poesiereiche Schwaben wurde auch Österreich die Heimat einer Lyrik, die nicht bloß ein provinzielles Gepräge trug, sondern eine bestimmte Entwickelungsstufe der deutschen Lyrik überhaupt vertrat. Der allgemeine Reformdrang, der seit 1830 die ganze deutsche Nation ergriffen, hatte auch in Österreich, besonders unter der Aristokratie, Proselyten gemacht; begabte Dichtergeister waren von ihm erfüllt; eine schönere Zukunft dämmerte in unbestimmten Umrissen vor ihrer Seele auf. Diese geistige Morgendämmerung, am Himmel das Frührot, im Herzen die Träume der Nacht und die Gestalten der Erde in zweifelhafter Beleuchtung, war das Lebenselement jener österreichischen Lyrik, die es zu einer nationalen Bedeutung brachte. Alle diese Dichter waren Dämmerungsfalter, die sich am köstlichen Frühtaue des Geistes erquickten, um halberschlossene Blumen flatterten, aber nicht wagten, den geöffneten Kelch am hellen Tage zu küssen. Die Magie der geistigen Frühe umschwebt diese duftigen und funkelnden Schöpfungen, in denen die Farbe die Gestalt überwiegt. Der Genius, der sich zu weit vorwagte im skeptischen Dämmerungsfluge, kämpfte vergebens mit den Strahlen der Sonne. Die schwäbische Dichterschule hatte das Mittelalter verherrlicht; alle diese österreichischen Dichter sind Söhne der neuen Zeit. Die orientalische Lyrik

hatte eine beschauliche Weisheit gelehrt; diese Dichter sind thatkräftige und freiheitsdurstige Söhne des Abendlandes. Die Sonne der neuen Weltgeschichte strahlt ihnen, — und wäre es, wie bei Zedlitz, die Sonne von Marengo. Ob Napoleon oder Radetzky, die Helden von Polen oder Hellas — es sind Gestalten der Neuzeit, die uns in ihren Dichtungen begegnen. Doch nur selten begrüßen wir das bestimmte geschichtliche Bild, die ausgeprägte Gestalt; es ist eine Welt von Ahnungen, die sich uns in traumhafter Beleuchtung erschließt. Der feurigen Sehnsucht wird alles zum Symbol; in angstvoller Hast reiht sie Bild an Bild, um klarer zu machen, was ihr im Herzen lebt; aber ihre eigene Unbestimmtheit läßt sich unter keinem Bilderluxus verstecken. Wir haben hier die Vorläufer der politischen Lyrik vor uns, welche dieser Sehnsucht in Bezug auf Formen des Staates und Fragen der Gegenwart einen bestimmten Ausdruck gab. Die österreichische Lyrik war in ihrem geistigen Grunde tiefer; denn in ihren traumhaften Umrissen spiegelte sich der ganze Kampf der alten und neuen Zeit, zwar nicht klar hingestellt in Postulaten des Verstandes, aber mit Andacht und Inbrunst, mit der ganzen Wonne dichterischer Empfängnis vom tiefen, begeisterten Gemüte erfaßt. Auch Meißner und Hartmann, welche nicht Vorläufer der politischen Lyrik sind, sondern ihre Nachblüte bezeichnen, halten sich von konkreten politischen Problemen fern und sind, wie Grün und Lenau, mehr Hohepriester einer sozialen Reform, einer aus dem Gemüte herausgeborenen Weltbeglückung und Menschheitserlösung, als dichterische Volkstribunen mit bestimmter Forderung. Neben diesen Propheten der Dämmerung und ihren geheimnisvollen Erregungen und Visionen nimmt aber in Österreich die Lyrik der Masse ihren ungestörten Fortgang und spiegelt die breite Basis des nationalen Lebens, welche nicht, wie seine geistigen Spitzen, vom Frührote berührt wird.

Hier begegnen wir allen möglichen jovialen und trivialen Herzensergießungen, einer bunten Bilderschau, die alles ohne Unterschied in den poetischen Guckkasten aufnimmt und zur Drehorgel Balladen singt; hier begegnen wir sentimentalen, melancholischen, wollüstig üppigen Klängen und humoristischen Lazzis in den privilegierten Schaubuden des Witzes; denn wir befinden uns hier im Prater und Augarten der Poesie und müssen uns mit kritischem Ellenbogen den Weg durch das dichterische Gedränge bahnen. Hier herrscht die unbegrenzte Gemütlichkeit, deren Kunstsinn von jedem Geiger befriedigt und die durch kratzende Mißtöne um so wehmütiger gestimmt, um so tiefer gerührt wird. Dennoch finden wir auch bei den Talenten dritten Ranges eine überraschende Virtuosität der Form und jene wuchernde Bilderfülle, deren Ranken sich von den Meistern des österreichischen Sanges in die tieferen Regionen herabsenken.

Joseph Christian Freiherr von Zedlitz aus Johannisberg in österreichisch Schlesien (geb. am 28. Februar 1790), 1809 österreichischer Husarenoffizier und Mitkämpfer gegen Napoleon, seit 1837 im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten beschäftigt, thätig als Publizist der Metternich'schen Schule, neigt sich von den bedeutenderen österreichischen Lyrikern am meisten der romantischen Richtung zu, der er auch als Nachdichter Calderon's und Schicksalstragöde in Trochäen angehört. Sein erstes Stück: „Turturell" (1819), seine „die zwei Nächte zu Valladolid" (1823), „der Königin Ehre" (1828), der nach Lope de Vega bearbeitete „Stern von Sevilla" (1829) und die dramatische Fortsetzung von Goethe's Tasso: „Kerker und Krone" (1833) sind bei allem Formtalente, das sich nicht bloß in der melodischen Behandlung des Verses, sondern auch in der geschickten theatralischen Technik zeigt, nicht bedeutend genug, um ihm als Dramatiker eine hervorragende

Stellung zu sichern. Nicht bloß die spanischen Vorbilder, sondern auch die Schiller'sche Diktion tönt beständig aus seinen Versen heraus [1]). Hervorragender dagegen ist Zedlitz als Lyriker. Er durchbricht den Kreis der beschränkten, nur mit Herzensinteressen beschäftigten Liederpoesie; er greift, von Byron und Platen angeregt, mit sinniger Vertiefung hinüber in die Weltgeschichte und legt seine „Totenkränze" (1828) auf große und berühmte Gräber. „Der Geist des Grabes" führt den Dichter, dem die Begeisterung das Höchste und Preiswürdigste scheint, zu den Grüften aller derer, die sich selbst in ihren Gluten verzehren, mochte sie nun als die Leidenschaft des Ehrgeizes und der weltbewegenden That, wie bei Wallenstein und Napoleon, oder als die überwältigende Kraft maßloser Liebe, wie bei Petrarca und Laura, oder als die selbstzerstörende Glut des Genius, wie bei Tasso und Byron, in ihnen lebendig sein. Diese Wanderung, auf welcher uns der Dichter glänzende poetische Epitaphe jener großen Charaktere lesen läßt, vermag nicht, ihn zum Zweifel an der segenbringenden Macht echter Begeisterung zu bewegen. So deutet er auf die Gräber weiser Regenten und großer Dichter, welche der Menschheit heilspendende Vermächtnisse hinterlassen und nicht verzehrt wurden von der sorgsam gehegten Flamme des Geistes, auf die Gräber eines Joseph II. und Shakespeare u. a., und erfleht für die Zukunft das fernere fruchtbringende Walten dieser edeln und maßvollen Begeisterung. Das ist alles schön gedacht, tief empfunden und dargestellt in melodischer Form. Die Melancholie, welche durch diese Kanzonen weht, ist nicht aus hypochondrischen Grillen hervorgegangen; sie singt nur die Elegien des Weltgeistes nach. Es war dies ein großer Aufschwung aus der Heimlichkeit

[1]) Seine „Dramatischen Werke" erschienen in vier Bänden (1830—36).

der romantischen, eingesponnenen Chrysalidenpoesie, und Zedlitz muß als bahnbrechend für die Wendung der österreichischen Lyrik zur zukunftsvollen Begeisterung für den politischen und sozialen Fortschritt angesehen werden, wenn er auch selbst nicht die Kraft besaß, sich auf dieser Höhe zu behaupten. Auch die Form der „Totenkränze" ist eigentümlich, von südlicher Pracht und Harmonie, aber maßvoll in Bildern und Gedanken, ohne Neuheit und Keckheit, ohne scharf hervortretende Originalität. Das blitzartig Hingeworfene, das genial Überraschende eines Grün und Lenau fehlt diesen sanftverketteten, geschmeidigen Rhythmen, die in ihrem eigenen Wohllaute zu schwelgen scheinen und in klarem Strome die klaren Bilder der Diktion spiegeln. Unter den übrigen lyrischen „Gedichten" (1832), von denen sich „die nächtliche Heerschau" als eine der bekanntesten und vorzüglichsten echt modernen Balladen durch drastische Anschauung und magischen Schwung auszeichnet, findet sich viel Mattes, viele Sternschnuppen aus der „mondbeglänzten Zaubernacht" der Romantik, zu welcher der Dichter im „Waldfräulein" (1843) wieder ganz zurückgekehrt ist. Eine zarte Jungfrau, ein edler Jüngling, eine Fee und ein Köhlerweib, Nixengesänge, graue Schwestern, ein Grauweiblein, etwas naive Sünde und lange Entsühnung, dazu Waldeinsamkeit, Glockengeläute, Buchfinken, Hänflinge und Zaunkönige, Hirsche, Ferkelchen, Zicklein, Kater, Nachtigallen, Gockelhähne und rote blühende Bohnen bilden ein Kompot, welches durchaus nach dem allbekannten Rezept der romantischen Waldpoesie zusammengesetzt ist. Die vierfüßigen Jamben mit den Klappreimen tragen nicht wenig dazu bei, diese Waldpoesie monoton und ungenießbar zu machen. Daß uns hin und wieder eine anmutige Schilderung oder zart ausgedrückte Empfindung überrascht, kann für die vielen Trivialitäten, mit denen wir überschüttet

werden, nicht entschädigen. Da läßt man sich noch eher das „Soldatenbüchlein“ (2 Hefte, 1849—1850) gefallen, in welchem der österreichische Patriotismus, ohne höheren Schwung und in düsterer, absolutistischer Haltung, einen warmen Ausdruck findet, während die „Altnordischen Bilder“ (1850) durch ihre Kälte, das fremdartige, nordische Wesen und seine phantastischen Übertreibungen mehr befremdend als anziehend wirken. So hat Zedlitz, der in Österreich und Wien bis zu seinem Tode, am 16. März 1862, heimisch blieb, nur einmal oder zweimal einen glücklichen Griff gethan, im übrigen aber das dilettantische Umhersuchen gezeigt, das allen formgewandten Talenten eigen ist, die nicht selbständig und fest auf einer granitenen Gedankenbasis ruhen.

Ein tieferes, bestimmteres geistiges Gepräge hat die Lyrik von Anastasius Grün (Graf Alexander von Auersperg, geb. am 11. April 1806 zu Laibach in Krain, gest. am 12. September 1876 in Graz), eines hochbegabten Dichters, der zuerst mit größerer Kraft als Uhland und die Sänger der schwäbischen Schule, die freien Forderungen der Zeit in seiner Lyrik zu voller Geltung brachte und als österreichischer Marquis Posa „Feuerflocken Wahrheit“ in bilderreichen Gedichten ausstreute. Seine dichterische Diktion erinnerte indes weder an Schiller noch an Byron; sie war weit entfernt von dem melodischen Schwunge der „Totenkränze“ von Zedlitz und ihrer einfach edeln Haltung; sie war intensiv glühend, aber ohne freien Fluß, ein gehemmter rhythmischer Lavastrom, der üppige Blütengärten befruchtete. Ein Bild drängte sich an das andere, rankte sich in das andere hinüber; es war eine chaotische Fülle, aber originell, sinnreich, blendend. An matten Stellen machte diese Fülle den Eindruck der Verworrenheit und der Überladung; aber wo die Begeisterung des Dichters sie in Be-

wegung setzte, wurde sie ein majestätisches Pathos von glänzender und energischer Gewalt. Wo dem Dichter selbst der Gedanke nicht mit voller Klarheit vorschwebte oder wo er seine einschneidende Herbheit mildern wollte, da dienten diese Bilder dazu, ihn symbolisch zu verschleiern, ihn nur aus den Arabesken eines heiteren Phantasiespieles ahnungsvoll hervorschimmern zu lassen. Die prunkende Bildersprache erinnerte an die orientalische Lyrik und stand im vollkommensten Gegensatze zu der meistens bildlosen Einfachheit, mit welcher die schwäbischen Dichter ihre Empfindungen ausdrückten und ihre Erzählungen behandelten. Doch während in der orientalischen Lyrik eine quietistische Weisheit selbstgenugsam ein Gewebe von Bildern aus sich herausspann, war es hier der rastlos strebende Geist, der in der Hast und im Fieber weltbewegenden Dranges gleichsam aus einem Bilde in das andere stürzte, um für sein ideales Ringen den geeigneten Ausdruck zu finden. Bei Schefer z. B. läutert sich der sittliche Geist am Quelle der Natur, welcher fortwährend der Tugend und edeln Menschlichkeit den Spiegel vorhält. Alles Geistige und Sittliche wird durch ein Naturbild erläutert. Umgekehrt bei Anastasius Grün. Die Natur wird beseelt durch den Geist; sie muß idealistisch streben, wie der Mensch; sie wird aus ihrem Frieden aufgestört und gleichsam vom Parteikampf des Jahrhunderts mitergriffen; der Enthusiasmus der Freiheit entzündet die tote Schöpfung und der stille Frühling muß unter seinen Fahnen dienen. Für diese Art und Weise der Bildlichkeit, für dies wesentlich Neue des Grün'schen dichterischen Stiles, das bald zahlreiche Nachahmer fand, spreche folgende Stelle aus den „Spaziergängen", welche zugleich den Unterschied zwischen dem Bilderluxus der österreichischen und orientalischen Lyriker ins klarste Licht stellt:

„Seht den Lenz, den Freiheitshelden, lernt von ihm es, wie man siegt,
Wenn mit dem Tyrannen Winter er im harten Kampfe liegt!
Winter ist ein Erzdespote, gar ein arger Obskurant;
Denn in seine langen Nächte hüllt er ewig gern das Land!
Winter ist ein arger Zwingherr; in den eis'gen Fesseln fest
Hält des Lebens freiheitslust'ge, frische Quellen er gepreßt.
Sieh, im Lager überrumpelt hat den trägen Alten schnell
Jetzt mit seinem ganzen Heere Lenz, der fröhliche Rebell!
Sonnenstrahlen seine Schwerter, grüne Halme seine Speer'!
O wie ragen und wie blitzen Speer' und Schwerter rings umher!
Seine Trommler und Trompeter, das sind Fink und Nachtigall;
Seine Marseillaise pfeifen Lerchen hoch mit lautem Schall.
Bomben sind die Blumenknospen, Kugel ist der Morgentau!
Wie die Bomben und die Kugeln fliegen über Feld und Au!
Und den Farbelosen, denen die drei Farben schon zu viel,
Zeigt er keck des Regenbogens ganzes, buntes Farbenspiel!
Als Kokarden junger Freiheit hat er Blüten ausgesät,
Ha, wie rings das Land voll bunter, farbiger Kokarden steht!
Rundum hat die Städt' und Dörfer der Rebell in Brand gesetzt!
Ja, im gold'nen Sonnenbrande glänzen hell und blank sie jetzt!
Drüber flatternd hoch sein Banner ätherblau und leuchtend weht,
Drin als Schild ein Rosenwölkchen mit der Inschrift: Freiheit! steht."

Wir sehen, wie diese Begeisterung die Natur in ein großes Arsenal verzaubert, ohne im einzelnen ängstlich und wählerisch zu sein; sonst würde sie schwerlich die Blumenknospen zu Bomben und den Morgentau zu Kugeln machen. Dies Manierierte und Geschmacklose im Detail ist für die ganze Diktion Grün's bezeichnend; denn er reicht uns häufig solche Blumenbüschel zu Metaphern, wobei es ihm nicht darauf ankommt, ob jede einzelne Blüte klar hervorsieht oder gestaltlos mit den anderen verwächst. Das obige Beispiel zeigt uns, wie Grün es liebt, Bilder zu allegorischer Breite auszuspinnen und die einzelnen Züge mit einer gewissen Gewaltsamkeit in das Gesamtbild einzutragen. Seine Phantasie ist so reich, daß sie alles auszubeuten, alles zu verwerten, selbst das widerwilligste Naturbild zu zwingen weiß,

eine Karyatide des Gedankens zu sein. Dieser Bilderwitz, die Begabung Jean Paul's und auch Shakespeare's, wird nur in den seltensten Fällen geeignet sein, die unbefangene Empfindung zu spiegeln; aber er wird oft schlagend und blendend den Gedanken ausdrücken, die Phantasie durch seinen Reichtum wunderbar anregen und eine von Ideen getragene Begeisterung kühn und blitzartig zur Geltung bringen. Man hat der Grün'schen Poesie den oft gehörten Vorwurf gemacht, sie sei eine Reflexionspoesie oder versifizierte Rhetorik: ein Vorwurf, der sich einfacher aussprechen läßt, wenn man sie eine „Gedankenpoesie" nennt. Als wenn eine gedankenvolle Lyrik nicht vollkommen berechtigt wäre, als wenn das sangbare Lied und der Chanson alle Gattungen der Lyrik erschöpfte! Diese Kritik, die nur Ammenlieder und Gassenhauer in der Lyrik berechtigt findet, und höchstens noch Anakreon und einige alte und neue Minnesänger, ist freilich inkompetent, dem Hiob und den Psalmen, einem Pindar und Horaz, einem Schiller und Klopstock, einem Byron und Viktor Hugo gegenüber! Das sangbare Lied hat sein gutes Recht, und daß man auch als Liederpoet ein großer Dichter sein kann, hat Béranger bewiesen; aber die Lyrik auf „das Lied" beschränken zu wollen und ihre höheren Gattungen verständnislos zu ignorieren: das ist ein geistiges Armutszeugnis, das sich die Tageskritik nur zu oft ausstellt, wenn sie bedeutende Erscheinungen der Gedankenpoesie mit der kritischen Phrase Rhetorik oder Reflexionspoesie abzufertigen glaubt. Alle unseren vorzüglichen Lyriker, Rückert und Schefer, Grün und Lenau, Herwegh und Freiligrath, gehören in diese Kategorie der „Gedankenpoeten" — wie verschwinden ihnen gegenüber Kopisch und Reinick und alle „die Stillen im Lande!" Anastasius Grün ist ein Gedankenpoet, aber von dichterischer Wärme und Begeisterung. Die Ahnung einer neuen und freien Zeit ist der Hauptinhalt

seiner Werke; ein poetischer Columbus, trägt er das Bild einer neuen Welt in sich, wenn auch in unsicheren Umrissen der Phantasie, aber fest davon überzeugt, daß sie entdeckt werden wird. So steuert er ihr mit vollen poetischen Segeln entgegen! Er steht auf dem Schutte der Vergangenheit; aus den Gefängnissen und Klöstern sehnt er sich ins Weite; jenseits des Meeres begrüßt er die junge, wachsende Freiheit; aber ihr Auferstehungstag wird mit den fünf Ostern über alle Welt aufgehen, und Rosen werden das Kreuz überwachsen. So dämmert das Ideal der Zukunft, einer passionsfreien, von der Glorie der Humanität verklärten Zukunft, in seiner Seele, aber in träumerisch erfaßter Gestalt. Ein bestimmtes Glaubensbekenntnis liegt dieser Poesie fern. Sie ist eine prächtige Glasmalerei, welche bei aller Farbenglut doch nur ein düsteres Licht verbreitet.

Anastasius Grün trat zuerst auf mit „Blättern der Liebe" (1830), mit leichtgeschürzten Liedern, ein Gebiet, auf dem sich sein mit schweren Bildern und Gedanken befrachtetes Talent nicht heimisch fühlen konnte. Hier, im Reiche der Empfindung, war der Gedanke und das weithergeholte Bild allerdings störend. Hier wollte Grün „Lieder" dichten, und deshalb vermißte man mit Recht die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Gefühls.

Doch schon in seinem nächsten Werke: „der letzte Ritter, ein Romanzenkranz" (1830), hatte der Dichter für sein Talent einen festeren Boden gefunden, obgleich es sich auch in der geschichtlichen Epik nicht vollkommen heimisch fühlen konnte; denn die Epik verlangt, auch wo sie in der lockersten Form auftritt, die Gabe der Gestaltung. Gestalten von individuellem Leben zu schaffen, war der Grün'schen Muse nicht gegeben. Dazu war sie zu träumerisch, zu dithyrambisch; die feste Gestalt ging unter in den Wirbeln ihrer Begeisterung. Hierzu kam eine zu weit ausgedehnte

Neigung zu allegorisieren. Die Allegorie steht in der Dichtkunst aller Plastik diametral gegenüber; denn wo die Plastik Gestalten von Fleisch und Blut schafft, da giebt die Allegorie nur eine durchsichtige Hülle, durch welche der Begriff, mehr versteckt als bekleidet, hindurchschimmert. Der Begriff als solcher wird sich immer durch die Gestalt nur unangemessen ausdrücken lassen; denn das tertium comparationis, das zur Metapher genügt, genügt nicht zur Personifikation. Wie soll ich mir eine Tugend in menschlicher Gestalt denken? Die Maske und das Attribut muß die Hauptsache dazu thun. Entweder vergesse ich über der Gestalt die Bedeutung oder über der Bedeutung die Gestalt; denn ein vollkommenes Aufgehen der einen in der anderen ist unmöglich. Wie ungeeignet die Allegorie besonders für die epische Dichtung ist, das hat Voltaire in seiner Henriade bewiesen. Grün, der im „letzten Ritter“ den Tod und das Leben, den Neid und das Mißgeschick allegorisch auftreten läßt, mag durch das Beispiel des kaiserlichen Dichters selbst, der im „Theuerdank“ sein eigenes Leben allegorisch-poetisch verherrlicht, dazu verleitet worden sein. Dennoch sprach sich in der Wahl des Stoffes und der Zeit bereits die bestimmte Richtung aus, die Grün verfolgte. Er wollte, indem er das Bild des Kaisers Maximilian mit kräftigen Zügen entwarf, nicht bloß einen Mann im starren Erze der weichlichen Zeit als Muster hinstellen; er wählte überhaupt eine Epoche, welche nach seiner Anschauung der Gegenwart verwandt war, indem eine neue Zeit mit einer alten im Kampfe lag. In die Ritterweit hinein bricht der reformatorische Gedanke, wie der sterbende Maximilian seinem Enkel Karl V. zuruft:

„Dich rufen andere Kämpfe, die Schwerter rosten ein,
Ein Kampf wird's der Gedanken, der Geist wird Kämpfer sein;
Ein schlichtes Mönchlein predigt zu Wittenberg im Dom,
Da bebt auf altem Thronsitz der Mönche Fürst zu Rom.

Ein neuer Dom steigt herrlich in Deutschland dann empor,
Da wacht mit Lichteswaffen der heil'gen Streiter Chor;
An seinen Pforten möge der Spruch der Weisen stehn:
Ist's Gottes Werk, wird's bleiben, wo nicht, selbst untergehn!

Am Altar weht ein Flämmchen, die Flamme wächst zur Glut,
Zur ries'gen Feuersäule, rotlodernd fast wie Blut!
O fürchte nicht die Flamme, hellprasselnd himmelan!
Ein himmlisch Feuer zündet kein irdisch Haus euch an.

Geläutert schwebt aus Gluten dann der Gedank' ans Licht
Und schwingt sich zu den Sternen! O hemm' im Flug ihn nicht!
Frei wie der Sonnenadler muß der Gedanke sein,
Dann fliegt er auch wie jener zu Licht und Sonn' allein."

Deutlich kündigt der Dichter an, daß unsere Zeit eine Zeit des ähnlichen Kampfes zwischen dem neuen und alten, zwischen dem freien Geiste und unfreien Formen ist, und er hält ihr nur ein ahnungsvoll beleuchtetes Spiegelbild vor. Viele der einzelnen Romanzen zeichnen sich durch Wärme der Schilderung aus, welche bereits eine Vorliebe zu humoristischen Capriccios an den Tag legt; der frische, kräftige Volkston des Ganzen macht einen wohlthuenden, heiter anregenden Eindruck, so daß man die Lockerheit der Komposition und den Mangel an epischer Plastik gern vergißt. Statt in schüchterner Allegorie fühlte sich der Dichter bald gedrungen, sich unmittelbar an sein Volk und sein Jahrhundert zu wenden, und dem Sonnenadler, dem Gedanken, freien Flug durch den poetischen Äther seiner Schöpfungen zu verstatten. Diese Dichtungen, in denen ein hymnenartiger Aufschwung vorherrscht und die Apotheose des politischen und sozialen Freiheitsideals bald in kühnen Apostrophen der Gegenwart, bald in phantasievollen Visionen der Zukunft durchklingt, bilden den glänzenden Mittelpunkt der Grünschen Produktion und verschafften dem Autor erst seinen nationalen Ruhm. Es sind dies die anonym erschienenen

„Spaziergänge eines Wiener Poeten“ (1831) und der „Schutt“ (1835).

Man war gewohnt, sich unter einem Wiener Poeten einen Blumauer, einen Castelli u. a. zu denken, und wenn ein solcher Poet spazieren ging, so brachte er einige humoristische Knallbonbons, einige poetische Reminiszenzen aus dem Prater oder irgend eine Romanze aus dem Lande ob der Ens mit nach Hause. Wie erstaunte man, statt dieser harmlosen Promenaden der österreichischen Gemütlichkeit politische Bergpredigten zu vernehmen, ein majestätisches Gewitter des Geistes, das sich über der alten Kaiserstadt entlud! Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag, drohend, zündend — die gewaltige Poesie eines lyrischen Demosthenes! Das war überraschend, unerhört, das mußte in ganz Deutschland Sensation machen! Fulminante Kriegserklärungen gegen die Politik Metternich's erließ hier ein unbekannter Poet, dessen Name indes bald in aller Munde war; Kriegserklärungen gegen den Mauthkordon, gegen die Zensur, gegen die geheime Polizei, gegen die Pfaffen — und ohne daß der Schwung seiner Poesie durch die Berührung mit dieser gouvernementalen Prosa beschädigt wurde! Das milde Gemüt des Dichters verschmäht indes jede revolutionäre Wendung und erfleht für Österreich „den heiteren Sieg des Lichtes.“ Doch die Begeisterung der Freiheit trug den Dichter bald über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus und ließ ihn in seinem „Schutt“ den Lenz der ganzen Menschheit feiern. Der „Schutt“ ist von allen größeren Dichtungen Grün's am genialsten komponiert; es sind allegorische Fresken von glänzendem Kolorit, mit denen der Dichter die Propyläen der freien Zukunft ausschmückt; es ist eine träumerische Musik des Gedankens, die zu immer volleren Akkorden anwächst und alle Dissonanzen in mächtig ergreifender Harmonie auflöst. Wir stehen auf dem Boden Italiens, in dem trümmer=

reichen Lande einer großen Vergangenheit. „Der Turm am Strande" führt uns das Bild eines gefangenen venetianischen Dichters vor, in Klängen, welche zwar an Lord Byron's „Gefangenen von Chillon" erinnern, aber auch mit seltenem Schmelz und Reiz die Poesie der Sehnsucht schildern. Der Reichtum der Grün'schen Phantasie offenbart sich in der Fülle von Bildern, mit denen sie diese Situation ausmalt und die nicht bloß durch Neuheit und Schwung anziehen, sondern auch durch den Ausdruck tiefer Empfindung ergreifen. Wir finden hier eine Menge von Beispielen dafür, daß auch das kühnste Bild, das den kritischen Widerspruch herauszufordern scheint, einen tiefen, nicht anzufechtenden Effekt macht, wenn es nur der Ausdruck menschlich wahrer Stimmung und unmittelbar aus der Situation herausgeboren ist. So z. B. wenn der „Gefangene" ein fernes Schiff sieht —

„Es eilt mein Herz dir nach, nicht kann es rasten!
Es schwebt als Möve über dunkler Welle
Und klammert schreiend sich an deine Masten!"

Ein Herz, das als Möve schwebt und sich schreiend festklammert, giebt ein anscheinend inkorrektes Bild; aber die Sehnsucht des Eingekerkerten ließ sich nicht drastischer, nicht ergreifender darstellen. Überhaupt beruht die scheinbare Inkorrektheit oft nur auf der Auslassung einzelner Verbindungsglieder, welche von der Phantasie willig ergänzt werden, während der mäkelnde Verstand ihren Mangel als einen Fehler triumphierend nachweist. „Der Turm am Strande", der die in Ruinen gefesselte Menschheit symbolisiert, ist ohne Frage die gelungenste Partie des „Schutt," da die bestimmte Situation mit der größten Klarheit ausgeprägt ist, und nicht bloß unsere Phantasie, sondern auch unsere Empfindung lebhaft berührt wird. Weniger gilt dies von der klösterlichen Elegie: „Eine Fensterscheibe," in welcher die Einheit der Situation fehlt und der Grundgedanke sich

mühsam aus einer Fülle von Bildern emporarbeitet. Indes sind auch hier einzelne Wendungen von unnachahmlicher Schönheit und das Bild drückt oft den Gedanken mit schlagender Kraft aus. So läßt sich die geistige Öde eines bloß abstrakten Glaubens nicht energischer ausdrücken, als wenn Grün das Herz eines solchen gläubigen Priesters „eine Wüste ohne Quell' und ohne Rose“ nennt, aus welcher „die graue, tote Pyramide Gott“ hervorragt. Die dritte Abteilung des „Schutt“: „Cincinnatus“ eröffnet uns transatlantische Perspektiven, von den Trümmern Pompejis, von der verschütteten und ausgegrabenen Vergangenheit hinaus in die Urwälder des fernen Amerikas, in das Asyl jugendlicher Freiheit, in welches alle flüchten sollen, denen die heimatliche Erde vergällt ist. Dort ist die schöpferische Kraft der Arbeit, die eine neue Zukunft gründet, während in Italiens Ruinen nur der Müßiggang und die Genußsucht haust. Auch dieser Gegensatz ist poetisch schön durchgeführt. Doch die Wiedergeburt der Menschheit soll nicht bloß jenseits des Meeres stattfinden; der Dichter sieht in der letzten Vision: „Fünf Ostern“ die allgemeine Weltbeglückung, den heiteren Frieden, in welchem alle religiösen Unterschiede erloschen, Kreuz und Halbmond verschwunden sind. Prächtig ist die Schilderung der fünf Ostern, die der Heiland, der nach einer alten Sage jährlich zur irdischen Stätte seines Wandelns zurückkehrt, vom Ölberge mitanschauend erlebt: die Zerstörung Jerusalems, die Kreuzzüge, die Beduinenherrschaft, Napoleon's Kriegszug und das Reich des Friedens, das von Rosen umblühte Golgatha. Der „Schutt“ gehört zu den Perlen unserer modernen Poesie, denen unsere klassische Dichtung nichts Ähnliches an die Seite zu setzen hat.

Auch in den gesammelten „Gedichten“ Grün's (1837, 16. Aufl. 1879) finden sich einzelne köstliche Gaben, z. B. die humoristische Allegorie: „der treue Gefährte,“ der

an der Bergluft sterbende Hypochonder und das bekannte Lied: „der letzte Dichter“:

Und singend einst und jubelnd
Durchs alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus.“

prächtige Naturschilderungen und sinnige Naturdeutungen, wie „das Alpenglühen“ und „der Sturm,“ herrliche Bilder vom Meere und aus dem Gebirge, Zeitklänge, in denen die volle Berechtigung der modernen Poesie ausgesprochen wird, wie „die Poesie des Dampfes,“ originelle Romanzen, von denen „die Leiche zu St. Just“ durch erhabene Feierlichkeit, „der alte Komödiant“ durch tiefergreifende Kontraste wirkt. Dagegen zeigt der „Romancero der Vögel“ Grün's Vorliebe für Spielereien des Witzes, welche auch den besseren Dichtungen an einzelnen Stellen eine geschmacklose Färbung geben. Machtvoll wirkt in „der Poesie des Dampfes“ die Apotheose des Menschengeistes und des modernen Dichterberufes:

„Ich will indes hinab die Bahn des Rheines
Auf schwarzem Schwan, dem Dampfschiff, singend schwimmen,
Den Becher schwingend voll des goldenen Weines
Dir, Menschengeist, den Siegeshymnus stimmen!

Wie dir der Feuergeist die Flammenkrone
Herab vom stolzen Haupt hat reichen müssen,
Wie du dem Erdengeiste, seinem Sohne,
Das eh'rne Herz kühn aus der Brust gerissen;

Wie du zu beiden sprachst: Ihr sollt nicht rasten,
Daß fürder Mensch nicht Menschen knechten möge!
Geh', Feuer, du, und trage seine Lasten!
Leb', Eisen, du, und wandle seine Wege!

Ich weiß, daß deines Wandels Flammengleise
Kein Blümchen im Poetenhain bedrängen,
Sowie des Heil'genscheines Glutenkreise
Kein Löckchen am Madonnenhaupt versengen.

Nein! Amt der Poesie in allen Tagen
Ist's, hoher Geist, dein Siegfest zu verschönen,
Wie der Viktoria Goldbild über'm Wagen
Des Triumphators schwebt, um ihn zu krönen.

In diesem klaren Bewußtsein begrüßen wir das moderne Element, das von der klassischen und romantischen Weltanschauung durch eine bedeutende Kluft geschieden ist, so viele Brücken auch von beiden zu ihm hinüberführen. Grün ist unser erster wahrhaft moderner Lyriker, dessen Lorbeer keine Kritik zerpflücken wird.

Nach dem Erscheinen der „Gedichte“ tritt in Grün's Produktivität eine lange Pause ein, welche von der Fama mit mancherlei Gerüchten angefüllt wurde. Es verlautete von seiner Gesinnungsänderung, die man durch sein Erscheinen bei Hofe begründen wollte, nachdem er sich mit einer Tochter des Grafen Ignaz von Attems, Landeshauptmanns in Steiermark, vermählt. Inzwischen war die direkte politische Lyrik aufgetaucht, welche überall Gegenstände für ihre heftig erbitterte Polemik suchte und Apostasien witterte, um daran ihre eigene Gesinnungstüchtigkeit zu illustrieren. Anastasius Grün wurde mit Ungestüm von diesen lyrischen Freischaren angegriffen, welche sich, ähnlich wie die Jungdeutschen, an einzelnen Persönlichkeiten zu orientieren suchten. Er antwortete in seinen „Nibelungen im Frack“ (1843); aber seine freudige Begeisterung war dahin, sein Dichtermut gebrochen; er trieb nur noch einen Detailhandel mit den Pretiosen, die früher als ein Diadem seine Stirne geschmückt. Der in die Zukunft hinausdrängende Schwung war ihm abhanden gekommen, und eine innerliche Verbitterung, die sich seiner bemächtigt hatte, verkümmerte auch das unbefangene Spiel des heiteren Humors, auf dessen Gebiet er sich flüchtete. In der That klang die Kriegserklärung gegen die neue politische Lyrik, die er eine Poesie der Grimasse, eine lösch-

papierene Zeitungspoesie und versifizierte Prosa nannte, doch wie eine Anklage seiner eigenen „Spaziergänge," nach deren Muster sich die jüngeren Poeten gebildet. Die „Nibelungen im Frack" sind ein humoristisches Capriccio in schleppenden Nibelungenstrophen, deren schwerfällige, epische Getragenheit zu den Groteskſprüngen des Humors wenig paßt. Die Leidenschaft, welche der Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg für die Baßgeige hatte, ist das Thema der Dichtung, welche nichts ist als eine versifizierte geschichtliche Anekdote mit einzelnen neckischen und drolligen Arabesken aus der Zopfzeit, den Raben des Thilo von Trotta, den Zwergen Peters des Großen und den Grenadieren Friedrich Wilhelms I. Einzelne köstliche Bilder und komische Stellen können uns nicht die Unangemessenheit der prächtig einherwogenden Diktion zu dem meist burlesken, unbedeutenden Inhalte vergessen machen.

Bedeutender ist der „Pfaff vom Kahlenberg" (1850), ein ländliches Gedicht, in welchem sich Grün an eine alte geschichtliche Volkssage anlehnt, und dessen Mittelpunkt der Pfaff vom Kahlenberge und Herzog Otto bilden. Doch der epische Faden wird vom Dichter fortwährend zerrissen; die Handlung selbst flößt nicht das geringste Interesse ein; sie ist ohne Einheit und Spannung. Dagegen sind die idyllischen Arabesken, Schilderung der ländlichen Feste, der Jahreszeiten, die naive Genremalerei der Volksszenen von großem poetischen Werte. Auch die liberale Begeisterung Grün's zeigt sich nicht erloschen, wenn sie gleich ihren dithyrambischen Schwung in die Ferne mäßigt und, statt in sehnsüchtigen Rhythmen der Zukunft entgegenzujauchzen, sich unter der Ägide des Bestehenden ansiedelt, dem sie nur eine freiere Deutung giebt. Der Rückschlag der Bewegungen des Jahres 1848, an denen sich Grün sowohl im Vorparlamente zu Frankfurt, als auch im Parlamente beteiligt, auf das sanfte

Gemüt des Dichters, das sich in politischen Stürmen unbehaglich fühlte und ja zum fünften heiligen Ostern auch das Schwert begraben hatte, ist nicht zu verkennen. „Der Pfaff vom Kahlenberg" feiert das liberale Fürsten- und Priestertum: das Fürstentum, das sich unter das Volk mischt, teil nimmt an seinen Leiden und Freuden, seinen Wünschen lauscht und inkognito seine Liebe erobert; das Priestertum, welches den heiteren Genuß irdischer Güter und eine maßvolle Lebensweisheit predigt. Das Glorienbild Kaiser Josephs II. schwebt in bengalischer Beleuchtung über diesem Gedichte, und seine glänzende Illumination mit den tauseud bunten Lampen der Phantasie scheint nur ihm zu Ehren angezündet.

Seitdem war zwar Grün's Muse verstummt und hatte sich nur in einer frischen Nachdichtung englischer Balladenpoesie in dem Balladenzyklus „Robin Hood" (1864) vernehmen lassen, aber die Anklagen eines in Äußerlichkeiten das Wesen suchenden Liberalismus hat der Dichter glänzend widerlegt. Mitten in den Schwankungen der österreichischen Politik zwischen Einheitsstaat, Föderalismus und Dualismus hat sich Grün sowohl in Kärnthen als auch auf dem Wiener Reichstage stets als ein tüchtiger Vorkämpfer des Deutschtums und als einer der tapfersten Gegner der Ultramontanen bewährt, besonders in dem Kampfe gegen das Konkordat, das er mit klassischem Ausdruck ein „geschriebenes Canossa" nannte.

Die nach Grün's Tode herausgegebene Gedichtsammlung: „In der Veranda," eine dichterische Nachlese (1876), enthielt einige schwunghafte Balladen und stimmungsvolle Reflexionspoesien, die allerdings in dem goldbrokatenen Gewande seiner reichen Bilderlyrik einhergingen [1]).

---

[1]) Ludwig August Frankl gab „Anastasius Grün's gesammelte Werke" (5 Bde. 1877) heraus. Eine Ergänzung derselben

Während die Phantasie von Anastasius Grün um die Ideale der Zukunft einen rosenfarbigen Schimmer zaubert und ihre Schöpfungen stets mit versöhnenden Akkorden abschließt; während bei ihm der Kampf zwischen der alten und neuen Zeit im Lichte eines heiteren Idealismus dargestellt wird, und die vorherrschende Siegesfreudigkeit keine herben Kollisionen aufkommen läßt: tritt uns in Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau) ein Dichter entgegen, in welchem sich der Kampf, das Ringen selbst mit seiner ganzen düsteren, dämonischen Gewalt, mit mystischer Tiefe und verzweifelter Skepsis darstellt. Lenau war zu Csatad in Ungarn am 13. August 1802 geboren, widmete sich in Wien verschiedenartigen Studien, machte 1832 eine Reise nach Nord-Amerika und hielt sich später in Wien, Stuttgart und anderen Orten auf. Als er sich 1844 verheiraten wollte, wurde er von einer unheilbaren Geisteskrankheit ergriffen, zuerst nach Winnethal und 1847 nach Oberdöbling bei Wien gebracht, wo er am 22. August 1850 seinem Leiden erlag. Zahlreiche Skizzen und Schriften über Lenau von Opitz, Auerbach, Emma Niendorf, Franckl, Schurz, Anastasius Grün u. a.[2]) zeugen von der Teilnahme, die man in weitesten Kreisen dem tragischen Geschicke eines so

---

giebt P. von Radics: „Anastasius Grün, Verschollenes und Vergilbtes aus dessen Leben und Wirken" (1876).

[2]) Opitz, „Nikolaus Lenau," eine ausführliche Charakteristik des Dichters (1850); Berthold Auerbach, „Nikolaus Lenau" (1876); Emma Niendorf, „Lenau in Schwaben" (1853), Schurz, „Lenau's Leben" (2 Bde. 1855); Karpeles, „Nikolaus Lenau" (1873), „Lenau's Briefe an einen Freund" (herausgegeben von Mayer) (1853). Diese Schriften erschienen alle nach dem Tode des Dichters. Schon bei Lebzeiten desselben veröffentlichte Uffo Horn eine Charakteristik des Dichters: „Nikolaus Lenau, seine Ansichten und Tendenzen" und Johannes M . . n, „über Lenau's Faust" (1836).

bedeutenden Dichters schenkte. Dennoch ruht über der Entstehungsgeschichte seines Wahnsinns ein Dunkel, das schwerlich ganz verscheucht werden wird, bis man sich entschließt, es auf körperliche Bedingungen zurückzuführen. Denn aus den letzten Produktionen Lenau's geht eine Annäherung seiner geistigen Richtung zum Wahnsinne keineswegs hervor; sie sind eher klarer ausgeprägt, als die früheren, und auch die biographischen und psychologischen Momente, welche in jenen Schriften angeführt sind, besonders seine Herzensverhältnisse, erscheinen nicht bedeutend genug, den Irrsinn des Dichters ausschließlich zu erklären. Sein vorwiegend melancholisches Temperament, die Hinneigung zu düsterem, einsamem Brüten über den Geheimnissen der Welt und eine zwischen Glauben und Wissen krankhaft hin und her schwankende Phantasie, die in ewiger Unbefriedigung und Selbstqual nirgends eine heimatliche Stätte fand, hatten allerdings die Festigkeit des Geistes gelockert, die Klarheit des Bewußtseins getrübt; aber es bedurfte doch noch eines körperlichen Anstoßes, um die üppig blühenden Gärten dieser Phantasie zu verschütten. Aufregung und Überreizung der Nerven, innere Erschöpfung des Körpers und eine ganz konkrete Störung des Organismus mußten dazu kommen, um den edlen Geist ganz zu zerstören. Lenau's Wahnsinn hat nicht einmal den elegischen Reiz, der über Hölderlin's Wahnsinn schwebt: er zeigt uns nur ein stumpfes und dumpfes Brüten, den schnöden Triumph der Materie über den gefesselten Geist! Und welch ein reicher Dichtergeist erlag hier geistiger Anstrengung und körperlicher Störung, ein Dichtergeist, zwar ohne olympische Hoheit und Klarheit, ohne plastische Gestaltungskraft, ohne die marmorne Meisterschaft der Form, aber von seltener Energie und Originalität, Natur und Geschichte zwingend, die Trauerfahnen seiner Melancholie zu tragen, an denen nur wenige grüne Bänder

der Hoffnung flatterten, voll ergreifender, zündender Gedanken, tiefer Empfindungsweihe und unnachahmlich im Rembrandt'schen Kolorit, in der Magie einer die Welt verschattenden Seele!

Die ursprüngliche Heimat seiner Poesie ist eine öde ungarische Pußta mit ihren bunten Zigeunergruppen, ihrem trüben Himmel, ihrer einsamen Melancholie. In diesen düsteren Bildern fühlt sich die Phantasie des Dichters zu Hause; hier ist die Lieblingsstätte ihrer Gedanken und Träume. Die Zerrissenheit Lenau's ist kein koketter Weltschmerz; sie ist voll inniger Wehmut und Rührung, voll stiller Andacht; sie bricht aus den Tiefen eines Geistes hervor, der sich stets auf dem Wege zu seinem Ideale verirrt. Ihren Stempel trägt auch die originelle und kühne Bildlichkeit seiner Sprache; ihre Maßlosigkeit und häufige Unangemessenheit spiegelt die Dissonanzen des Gedankens; aber auch die innerste Gewalt der Empfindung bricht mit Macht aus ihnen hervor. Wie Grün ein geistiges Leben in die Natur hineindeutet, so Lenau das innigste Leben der Empfindung. Er ist unerschöpflich darin, die Natur durch seine Melancholie zu beseelen und das Evangelium der Vergänglichkeit aus ihr herauszulesen. Der eigentliche Reiz seiner „Gedichte" (1832) und „Neueren Gedichte" (1838) beruht auf der Belebung der Natur, auf der seine Seele wie auf einem Instrumente spielt, alle Töne ihr entlockend, welche seine eigene Stimmung spiegeln. Der wilde Bach führt reichen, frischen Tod; der Wetterstrahl schlängelt sich herab, ein Faden, der ihn aus dem Labyrinthe der Qual zur Geliebten führt; er ruft die Nacht an:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht!

Nimm' mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Ebenso bittet er den Nebel:

Du trüber Nebel, hüllest mir
Das Thal mit seinem Fluß,
Den Berg mit seinem Waldrevier
Und jeden Sonnengruß.

Nimm fort in deine graue Nacht
Die Erde weit und breit!
Nimm fort, was mich so traurig macht,
Auch die Vergangenheit.

In den vortrefflichen „Schilfliedern“, welche Naturbild und Stimmung überaus glücklich verknüpfen, säuseln die Winde traurig, klagt und flüstert das Rohr geheimnisvoll. Den Frost bittet der Dichter, ihm ins Herz hineinzufrieren, daß einmal Ruhe darin sei, wie im winterlichnächt'gen Gefilde. Der blasse Funke Hesperus blinkt und winkt uns traurig zu; in der Felseneinsamkeit ist ein stilles „Asyl“ für den Schmerz:

Hohe Klippen, rings geschlossen,
Wenig kümmerliche Föhren,
Trübe, flüsternde Genossen,
Die hier keinen Vogel hören;

Nichts vom freudigen Gesange
In den schönen Frühlingszeiten;
Geiern wird es hier zu bange
In so dunkeln Einsamkeiten.

Weiches Moos am Felsgesteine,
Schwellend scheint es zu begehren;
Komm', o Wolke, weine, weine
Mir zu die geheimen Zähren!

Winde hauchen hier so leise,
Rätselstimmen tiefer Trauer;
Hier und dort die Blumenwaise
Zittert still im Abendschauer.

Und kein Bach nach diesen Gründen
Darf mit seinem Rauschen kommen,
Darf der Welt verratend künden,
Was er Stilles hier vernommen;

Denn die rauhen Felsen sorgen,
Daß noch eine Stätte bliebe,
Wo ausweinen kann verborgen
Eine unglückliche Liebe.

Die Gedichte Lenau's sind reich an meistens kühnen und genialen Bildern, welche die melancholische Verzauberung der Natur ausdrücken. Die düstere Stimmung des Dichters, vielleicht zuerst angeregt durch die landschaftliche Färbung der Heimat und einer alten, verlorenen Liebe nachweinend, hat indes einen tieferen geistigen Grund, der auch schon in den „Gedichten“, bedeutsamer noch in den größeren poetischen Schöpfungen auftaucht, und durch den sich Lenau von unseren früheren Elegikern, Hölty, Matthisson, Salis u. a., unterscheidet, an welche einzelne seiner Gedichte anklingen. Bei diesen ging die elegische Stimmung aus der Sehnsucht nach einer unwiederbringlich dahingeschwundenen Vergangenheit, der Kindheit, der Jugend, hervor, oder aus dem Sehnen nach der stillen Ruhe des Grabes; bei anderen, mehr objektiven Elegikern, z. B. bei Schlegel, klagt die Poesie an den großen Trümmern und Gräbern der Weltgeschichte; bei Lenau aber ist es der subjektive Schmerz um ein verlorenes Paradies des Glaubens, die Klage der haltlosen Skepsis, die Elegie des heimatlosen Gedankens, welcher sich im Schoße der Natur ausweint. So sehen wir ihn in der allegorischen Dichtung: „Glauben, Wissen, Handeln“

aus dem gottbeseelten Paradiese des Glaubens heraustreten in die Wälder der Forschung, den hohen Baum der Erkenntnis zu suchen. Darüber ist ihm des Herzens fromme Lust verloren gegangen. Die goldnen, süßen Früchte des wunderbaren Baumes zu pflücken, ist ihm nicht vergönnt; auch die erhabene Mutter Germania liegt tot, der hohen Roma und der schönen Hellas gesellt. Ohne Vaterland und Glauben wandert der Dichter verlassen und trübe seine Bahn durch Heideland:

> Und dir, mein Leben, warf zur stillen Feier
> Den Gram das Schicksal um dein Angesicht,
> Von ihm gewoben dir zum zweiten Schleier,
> Der fester sich um deine Züge flicht.
>
> Erst, wenn wir uns zu seligem Vergessen
> Hinlegen in das traute, dunkle Grab,
> Löst er von deinem Angesicht sich ab
> Und hängt sich an die säuselnden Cypressen.

Lenau ist ein Elegiker der Skepsis, ohne den Mut, sich der Natur ans Herz zu werfen, die er ja selbst in eine schmerzhaft verhüllte Sibylle verwandelt; ohne den Mut, den Geist der Erkenntnis, den selbstbewußten Menschengeist zu feiern, und, weil er keinen festen Halt finden kann, sich zurückträumend in das Paradies „des Glaubens,“ wo er diesen Halt besaß. Das ist der Gedankengrund seiner Lyrik und Epik, aus dem tiefe Empfindungen aufsteigen, aber keine heiteren, fertigen Gestalten, auf denen das Auge mit Liebe verweilt; denn nur eine festbegründete Weltanschauung vermag eine objektive Gedankenfülle hervorzuzaubern und die klare Idee künstlerisch abzuspiegeln im klaren Bilde; die schwankende Poesie der Dämmerung ist nur reich an Farben und Schatten, welche die Seele in träumerischem Spiele bald entzücken, bald erschrecken. In der That zeichnet der Reichtum an Farben und Schatten Lenau's Dichtungen aus,

auch wo sie das epische Gebiet streifen! So sind die Ungarbilder: „die Werbung“ trefflich, ebenso die politische Ballade: „der Polenflüchtling,“ und das niedliche Genrebild: „der Postillon“. Dagegen ist das Nachtstück: „die Marionetten“ eine wüste, romantische Phantasie, welche das Gräßliche in traumhaft greller Beleuchtung darstellt, und selbst der Romanzenkranz: „Klara Hebert“ ist zu weit ausgedehnt, die Stimmung des Dichters oft zu subjektiv, zu wenig der Situation angemessen, so weihevoll an einzelnen Stellen Lenau's „Skepsis“ ihre unnachahmlichen Klänge ertönen läßt:

Flüchtig eilen sie vorüber
An den mondbeglänzten Riffen,
Und von rätselhafter Wehmut
Fühlt der Wandrer sich ergriffen;

Denn er hört im ruhelosen,
Immergleichen Wellenschlage
Ewig an die Sterne tönen
Seines Herzens bange Frage:

Ein Verrauschen, ein Verschwinden
Alles Leben! — doch von wannen? —
Doch wohin? — die Sterne schweigen,
Und die Welle rauscht von dannen.

Am kräftigsten ertönt das Polenlied: „In der Schenke,“ eine politische Dithyrambe, deren wildlodernder Schwung späteren Lyrikern vorleuchtete!

Der Kampf zwischen der Glaubenssatzung und dem freien Gedanken, und zwar der resultatlose Kampf, der in Nikolaus Lenau seinen typischen Ausdruck gefunden hat, ließ sich in der Form kurzatmiger lyrischer Dichtungen nicht in seiner ganzen Bedeutung darstellen. Dazu bedurfte der Dichter der epischen Ausbreitung, großer geschichtlicher Stoffe, bedeutender Helden, an denen er diesen Konflikt illustrieren

konnte. Doch da die Kollision sich wesentlich im Reiche des Gedankens bewegte, war von selbst die strenge Form des Epos ausgeschlossen, welche Ernst macht mit der plastischen Gestaltung der äußeren Welt; denn nur eine das epische Gebiet streifende Lyrik mit vorwiegenden Elementen der Reflexion und Empfindung konnte diese Welt des geistigen Kampfes, der alles äußere Leben in seine Kreise zog, in angemessener Weise schildern. So waren diese epischen Dichtungen Lenau's Balladenkränze, wie Grün's „letzter Ritter," nur von größerem geistigem Zusammenhange. Lenau kann als der Schöpfer der modernen lyrischen Epik gelten, welche in neuester Zeit zahlreiche Blüten getrieben hat und deren künstlerische Fortentwickelung in stets wachsendem Herausbilden des epischen Elementes und in der Beschränkung des lyrischen besteht. Vom früheren „romantischen Epos" unterschied sich die „lyrische Epik" nicht nur durch den modernen Inhalt, der alles Märchenhafte und Phantastische abgestreift hatte, sondern auch durch die ebenso fragmentarische wie energische Form, die sich weder zu langatmigen Gesängen, noch zu südlichen Strophenbildungen entschließen konnte, sondern nur Balladen an Balladen reihte und durch einen lockeren Faden der Erzählung verknüpfte. Dies durfte auf den ersten Anblick als ein Rückschritt erscheinen; aber die langaustönenden, ermüdenden Gesänge in ottave rime, den weichlichen Stanzen, waren wohl für bunte Abenteuer der Liebe und des Glaubens geeignet, nicht für einen ernsten, geschichtlichen Inhalt oder für tiefe Gedankenprobleme. So mußte eine Übergangsform gefunden werden, welche dem reicheren Stoffe freie Beweglichkeit sicherte, wenn sie auch zunächst die künstlerische Einheit vermissen ließ. Unsere lyrische Epik bildet aber ohne Frage den Übergang zum Epos von einheitlicher Kunstform mit allem Ernste und aller Würde der Plastik, dessen Göttermaschinerie die Gedankenmächte der

Neuzeit bilden werden und das durch den Roman keineswegs überflüssig gemacht wird.

Die erste größere Dichtung Lenau's: „Faust" (1836) ist nichts, als ein lyrisches Hinundherwogen der Skepsis, ein Schwanken zwischen Gott und Teufel, zwischen Sünde und Reue, zwischen Genuß und Mißbehagen, und endet mit einem vollkommenen geistigen Bankerott, indem der Held sich das Messer „ins Herz träumt" und dem Mephistopheles verfällt. Die Skepsis gehört allerdings von Hause aus dem Teufel und bringt es daher zu keinem anderen Resultate, als ihm zuletzt auch vertragsmäßig zuzufallen; aber Faust, als Repräsentant des Denkers, der nach Wahrheit ringt, ist doch in der Lenau'schen Auffassung matt und ungenügend, und daß er diese Wahrheit durch Hilfe des Teufels erringen will, verrückt von Hause aus den richtigen Standpunkt. Soll die Nichtigkeit und Verderblichkeit alles Wissens in dieser „Faustiade" geschildert werden, so liegt in der Komposition eine gewisse Konsequenz. Dies scheint aber wieder dem rastlos strebenden Genius Lenau's unangemessen; das wäre eine Aufgabe für Oskar von Redwitz und Viktor von Strauß gewesen. Lenau hatte sich das Problem selbst nicht klar gemacht; er giebt weder eine interessante psychologische, noch dialektische Entwickelung: ihm kam es nur darauf an, den Repräsentanten einer geistigen Stimmung zu schildern, die in ihm selbst lebendig war, und Situationen zu schaffen, in denen sie einen farbenreichen Ausdruck finden konnte. Als Komposition betrachtet ist der Lenau'sche „Faust" ein verwildertes Fragment, in welchem die Wiederholungen der verwüstenden Liebeslust ermüdend wirken; aber als poetisches Denkmal einer scharf ausgeprägten melancholischen Skepsis, ausgeschmückt mit einzelnen Reliefs von wunderbarer Schönheit, nimmt er ein dauerndes Interesse in Anspruch. Er enthält zahlreiche lyrische Prachtstellen, in denen die glühende

Schwelgerei des Sinnengenusses in seinen verschiedensten Stadien ebenso hinreißend gemalt ist, wie die Tiefe elegischer Empfindung, die sich oft mit ergreifender Gewalt ausspricht. Auch der grübelnde Tiefsinn des Gedankens erhebt sich an einzelnen Stellen zu jenem düsteren Schwunge, der für alle Dichtungen Lenau's charakteristisch ist. Auf historischem Gebiete wählte Lenau Stoffe, in denen der sittliche Kampf der Reform gegen veraltete Mißbräuche, der Kampf des freien Geistes gegen die unfrei gewordene Form sich mit heroischer Erhebung spiegelt. Er schrieb dithyrambische Apotheosen der Ketzerei in „Savonarola" (1837) und „die Albigenser" (1842): dort fand er eine urchristlich begeisterte Opposition gegen heidnische Ausartungen der Kirche, hier den Heldenkampf, den der freie Geist mit der bindenden Satzung kämpft. In beiden Dichtungen verweilt Lenau mit Vorliebe bei der Passion selbst, die an diesen Kampf geknüpft ist, bei den Greueln des Streites, bei der inneren Qual seiner Helden, und läßt uns den Leidenskelch des Märtyrertums bis auf den letzten Rest leeren. Auch fehlt Lenau's religiösen Reformers und Revolutionärs frische, gesunde Kraft; sie sind mehr von elegischer Färbung und skeptischer Haltung. In „Savonarola" tritt die poetische Verherrlichung des Katholizismus so sehr hervor, daß die geistige Bedeutung der Reform dadurch beeinträchtigt wird. Ein dumpfer Mystizismus, eine starre Askese, ein düster brütender Geist, eine oft krankhafte Empfindung sind in dieser Dichtung vorherrschend und prägen sich auch in der Form, im oft lahmenden Rhythmus, in gesuchter Bilderpracht und in vielen krüppelhaften Gedanken aus. Den Hauptinhalt des Werkes bilden die Predigten „Savonarolas", eines Propheten, der den alten, reinen Glauben, die alte, reine Sittlichkeit verteidigt, gegenüber dem Heidentum der Mediceer und dem Luxus des damals entarteten Papsttums, aber auch in Opposition gegen

eine freiere Weltanschauung und in anachronistischen Tiraden gegen die jüngeren Richtungen der Hegel'schen Philosophie. In der That können wir in der Gefühlsmystik Savonarolas keinen reichen Gedankeninhalt finden. Die Dichtung enthält viele seichte Stellen, durch welche bereits der triviale Troß alltäglicher Erbauungspoeten gewatet ist. Selbst das Streben, Mißbräuche des kirchlichen Lebens abzustellen, hat für das neunzehnte Jahrhundert und den erweiterten Gesichtskreis der Reform kein durchgreifendes Interesse mehr. Die Schönheiten der Dichtung sind weniger in diesen Partien der homiletischen Gedankenpoesie zu suchen, als in einzelnen glänzenden Schilderungen, in denen Lenau's Genie seine ganze düstere Majestät entfaltet, wie z. B. in „der Pest zu Florenz."

Während im „Savonarola" die rhythmische Einheit gewahrt ist, finden sich in den „Albigensern" die verschiedensten Metra im buntesten Wechsel. Dafür hat die ganze Dichtung auch frischeres Blut und freiere Bewegungskraft; der echte Dichterborn strömt hier mit ureigener Begeisterung. Die Verse sind voll Schwung, die epischen Schilderungen farbenreich, hin und wieder selbst mit plastischen Elementen ausgestattet; der Inhalt greift über die bloße Reform und ein bestimmtes Credo hinaus und verherrlicht die Idee des Ketzertums, des fortschreitenden Weltgeistes, der die alten Schranken niederreißt. In die Sternennacht hinaus jubelt die begeisterte Jugend: „der Geist ist Gott" — das Grunddogma aller Ketzerei! Vergleicht man mit diesen dithyrambisch rauschenden Kaskaden „der Albigenser" die trüben, stehenden Wasser des „Savonarola", so sieht man, wie der schwankende Genius des Dichters bald hier, bald dort Anker warf, bald gegen den freien Geist polemisierte, bald ihn verherrlichte, und so nirgends festen Fuß zu fassen verstand. Daß er indes der Ketzerei „der Albigenser" eine etwas moderne Färbung gab, rechnen wir ihm nur zum Verdienste

an; denn der Dichter hat das Recht, einen historischen Inhalt zu vertiefen und auf den Horizont seines Jahrhunderts zu visieren. Einen besonders ergreifenden Eindruck macht in den „Albigensern" der Gegensatz zwischen den üppigen Reizen der südlichen Provence, ihrem heiteren Himmel, ihren liederreichen Troubadours und den Schrecken eines blutigen Religionskampfes, welche der Dichter uns mit jener dämonischen Wollust, mit jenem für den Leser unheimlichen Behagen ausmalt, das bei Lenau nicht bloß eine Schwelgerei des Gedankens war, sondern oft den Eindruck macht, als wäre es aus nervöser Überreizung hervorgegangen. Eine krankhafte Überspannung der Sinnlichkeit liegt diesen, man könnte sagen üppigen Schilderungen des Grauenhaften zu Grunde; und nicht bloß in der Anstrengung des unablässigen Geisterbannens, während dem Zauberlehrlinge doch das rechte Wort der Lösung fehlte, nicht bloß in der ganzen ossianisch-traumhaften Weltanschauung und der Unbefriedigung einer nach Erkenntnis ringenden Seele entdecken wir die geistigen Vorboten des Wahnsinnes, der nicht lange nach den „Albigensern" sich des Dichters bemächtigte, sondern auch in dieser unaufgelösten Dissonanz der geistigen und sinnlichen Natur, deren Kampf für Lenau ein Ringen zwischen der Sünde und Gnade war, in der dämonischen Sinnlichkeit, der Wollust der Passion, den Orgien des Märtyrertums, in allen diesen krankhaften Schauern und Erschütterungen, welche die dunkle Verwandtschaft der höchsten Lust und des höchsten Schmerzes, der Wollust und Grausamkeit andeuten.

Wenn schon in Lenau's „Faust" der Schwerpunkt mehr auf diese Seite fällt und der Kampf zwischen Glauben und freiem Denken gegen den Kampf zwischen dem sittlichen und geistigen Elemente der Menschennatur in Schatten tritt: so konnte der „Don Juan", eine Reliquie, die Anastasius Grün im „dichterischen Nachlasse Lenau's" (1851) ver-

öffentlicht, nichts wesentlich Neues bringen. Die beiden Typen des „Faust" und „Don Juan" in scharfer Sonderung festzuhalten, das mußte der Lenau'schen Dichtweise fern liegen, die sich in verschwimmenden Nebelbildern zu berauschen liebte. Don Juan und Faust, Sensualismus und Spiritualismus gehen bei Lenau in einander über; sein Faust ist so sensualistisch wie sein Don Juan, und Don Juan hat spiritualistische Anwandlungen wie Faust. Beide sind blasiert, ungesund und geben weder dem Geiste, noch der Materie das ihnen gebührende Recht. Beide sind Zwitternaturen, „Spottgeburten von Dreck und Feuer." „Don Juan" ist unvollendet und nur fragmentarisch in den Übergängen von Szene zu Szene ausgearbeitet; aber er hat dramatische Präzision, Schwung, Leben, Keckheit; der Stil ist scharf und blitzend geschliffen und fast ganz frei von der elegischen Färbung, die man bei Lenau gewöhnt ist; ein genialer Liebesdrang tobt in wilden Gedanken und Szenen aus. Hier finden sich nirgends Spuren des Wahnsinns, man müßte denn den bacchantischen Materialismus dafür halten. Ebenso sind die Liederblüten des Nachlasses von alter Zartheit und Sinnigkeit, obwohl man bei einigen das Gefühl hat, daß sie schon am Abgrunde gepflückt sind. So besonders bei seinem letzten Gedichte, das er kurz vor seiner unheilbaren Erkrankung im September 1844 niederschrieb, und in welchem die träumerische Selbstbespiegelung einen ebenso starren, wie schwindelnden Eindruck macht:

Blick in den Strom.

Sah'st du dein Glück vorübergehn,
Das nie sich wiederfindet,
Ist's gut, in einen Strom zu sehn,
Wo alles wogt und schwindet.

O starre nur hinein, hinein,
Du wirst es leichter missen,

Was dir, und sollt's dein Liebstes sein,
Vom Herzen ward gerissen.

Blick unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Thränen fallen,
Und sieh' durch ihren warmen Guß
Die Flut hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen!"

Das war der wehmütige Schwanengesang eines Dichters von großer ursprünglicher Begabung, von rastlosem Streben, von edler Gesinnung, des größten elegischen Dichters der Deutschen, in welchem der Kampf und der Schmerz, die Unbefriedigung und Disharmonie, das Schwanken zwischen Glauben und Wissen, Geist und Materie, Elemente der Zeit und seiner eigenen Natur, einen klassischen Ausdruck gefunden haben.[1])

Der talentvollste Jünger Grün's und Lenau's ist der Ungar Karl Beck, geb. am 1. Mai 1817 in der Stadt Baja. Er studierte in Wien und Leipzig, wo seine „Nächte" erschienen, in denen es nicht an Lokalfarben der Pleißestadt fehlt. Im Jahre 1841 kehrte er nach Pest zurück und ging 1843 nach Wien, wo er mit Nikolaus Lenau verkehrte. Dann wandte er sich 1844 nach Berlin, kehrte aber 1848 nach Wien zurück und hielt sich dort, wo er auch kürzere Zeit das Feuilleton des „Lloyd" redigierte, bis zu seinem Tode auf. Er starb am 10. April 1879 zu Währing bei Wien.

Karl Beck ist ein geborener Poet von großer Glut der Anschauung, reichster Bilderpracht und jenem melodischen Schwunge, dessen Zauber durch keine Virtuosität angeeignet

[1]) Lenau's „sämtliche Werke" gab Anastasius Grün heraus (4 Bde., 1855).

werden kann, der eine ursprüngliche Mitgift lyrischer Begabungen ist. Man hat Beck oft Schwulst und forciertes Wesen zum Vorwurfe gemacht! Wohl ist er kein durchgängig korrekter Poet, wohl schläft auch er lange Seiten hindurch; aber die Poesie ist bei ihm innerer Nerv, zwingende Produktionskraft, gewaltige Unmittelbarkeit. Man sieht es diesen Gedichten an, daß sie in glühendem Guſſe der Seele entströmten, daß sie aus einer oft visionären Verzückung hervorgegangen. Ihr Wurf ist immer grandios; aber es fehlt dem Dichter oft das Maß für die geistige Bedeutung des Inhaltes, und so tritt ein eigentümlicher Kontrast hervor, wenn der hinreißende Schwung der Seele nur dem Sturme gleicht, der mit großer Gewalt einige welke Blätter in die Lüfte wirbelt. In der That hat Beck keine glänzende geistige Bildungsschule durchgemacht; seine Poesie hat keinen reichen vielseitigen Inhalt. Ihre vorzüglichsten Anlehnungspunkte sind das Alte Testament, von dem er die hymnenartige, in großen Naturbildern schwelgende Begeisterung und die prophetischen Geberden entlehnte, die jungdeutsche und sozialistische Reformlitteratur, der er seine tendenziöse Richtung entnahm, und die landschaftlichen und volkstümlichen Anschauungen seiner Heimat, denen wir seine originellsten Schilderungen und gelungensten Dichtungen verdanken. Die Verknüpfung dieser Elemente ist bei ihm oft kühn und bizarr, wie z. B. in der „Freiheitsbibel," in welcher er Börne und den politischen Radikalismus mit Arabesken des alten Testamentes einrahmte. Antike und philosophische Elemente finden sich nirgends bei ihm; auch die orientalische Lebensweisheit liegt ihm fern. Alles ist bei ihm Glut, Schwung, Anschauung: in den ersten Dichtungen ein düster grollender Enthusiasmus, in den letzten eine farbenprächtige Malerei. Ein melancholischer Zug geht durch alle seine Schöpfungen; aber es ist nicht die Melancholie, die innere Zerrissenheit und Skepsis Lenau's, es ist

die Trauer um das vergebliche Ringen der Menschheit, um das stets entfliehende Ideal der Humanität: eine Wehmut, welche selbst in die Dithyramben des Fortschrittes hereintönt. Beck ist niemals ein politischer Dogmatiker gewesen. Er hat ein tiefes Mitleid mit den Leidenden, den Armen, den Unterdrückten; er ist der Sänger des Judentums und des Proletariats. Wenn man auch den ungelichteten Bilderreichtum und manche unreifen Gedanken, vieles Wüste und Unfertige in seinen Dichtungen mit Recht tadelt, so muß man diesem Dichter doch einen hinreißenden, rhythmischen Schwung, Adel der Gesinnung, den echt modernen Instinkt bei der Wahl der Stoffe, glänzendes und originelles Kolorit der Schilderung zugestehen und willig einräumen, daß einzelne seiner „Gedichte" unserer Lyrik zu dauernder Zierde gereichen.

Seine drei ersten Werke: „Nächte, gepanzerte Lieder" (1838), „der fahrende Poet" (1838) und „Stille Lieder" (1840) hat Beck später in eine Gesamtausgabe seiner „Gedichte" (1844), und zwar nach kritischer Sichtung und Läuterung, aufgenommen. In den „Nächten" gärte ein unbestimmter Freiheitsdrang, ein studentisch-burschikoses Hinausstürmen in das Leben, ein phantasievolles Spiel mit der Tendenz und der Phrase und den jüngsten Traditionen der Zeit, eine Dichterkraft, bald von seltenem Zauber des Ausdruckes und berauschender Weihe, bald erdrückt von einem Bilderwuste ohne Klarheit und Prägnanz des Gedankens. Eine üppige Phantasie tritt uns gleich in der Introduktion: „Der Sultan" mit prächtig ausgesponnenen Bildern entgegen; ein wilder Enthusiasmus für den modernen Gedanken spricht sich im Gedichte: „die Eisenbahn" aus, das an die Poesie des Dampfes von Grün anklingt:

„Rasend rauschen rings die Räder,
Rollend, grollend, stürmisch sausend;

Tief im innersten Geäder
Kämpft der Zeitgeist freiheitsbrausend.
Stemmen Steine sich entgegen,
Reibt er sie zu Sand zusammen,
Seinen Fluch und seinen Segen
Speit er aus in Rauch und Flammen."

Zu den schönsten Elegien des Judentums und den formell vollendetsten Dichtungen Beck's gehört das Lied:

„Land der Wunder! Land der Trümmer!
Dich begrüßet mein Gesang!
Deine Zedern stehn; noch immer
Braust dein Meer mit wildem Klang.
Aber deine Helden fielen,
Und verstummt ist dein Prophet,
Und von deinen Saitenspielen
Ist das letzte Lied verweht."

Der „fahrende Poet" ist weniger stürmisch als die „Nächte"; der Dichter bewegt sich in Reflexionen und Schilderungen, von denen die ungarischen Nationalbilder sich durch lebendige Kraft und melodischen Tonfall auszeichnen. Auch das Wiener Leben wird in treuen Umrissen und einer oft glücklichen Genremalerei geschildert. Dagegen ist das Überwiegen der Reflexion in den letzten Abschnitten: „Weimar und die Wartburg" störend, da Beck's Poesie über keinen tieferen Gedankeninhalt gebietet. Auch finden sich hier mehr schiefe und unklare Bilder, als in den „Nächten," wo die Flamme der Begeisterung läuternd alles Trübe verzehrte. Wenn Beck z. B. die Thräne „einen durchnäßten Pilger" nennt, „der aus der Seele ins Auge geht," oder „vom reichen Moos der Erfahrung" spricht, das Goethe's Gelocke bekränzt, so sind dies doch zu herausfordernde Sünden gegen den guten Geschmack. In den „Stillen Liedern" findet sich manches zarte und sinnige Lied, wie z. B. „der Schmetterling" und der „Weltgeist," die durch tiefes

Gefühl ausgezeichnete Idylle: „Knecht und Magd" und das herrliche „Frühlingslied." Eine zusammenhängende größere Dichtung schuf Beck in „Jankò, der Roßhirt, ein Roman in Versen" (1841), in welchem sein Talent zu glänzender Schilderung, sein Reichtum an Phantasie und Empfindung und die lebendige Auffassung des Volkslebens ins hellste Licht traten. Der landschaftliche Hintergrund, das Ungarland mit seinen Heiden und Schenken, seinen Zigeunern und Magnaten, gab dem Dichter ein eigentümliches Kolorit, während der Inhalt der Dichtung, der rechtlose' Kampf zwischen dem Knechte und dem Herrn, der gewaltthätige Feudalismus, das vom Edelmanne usurpierte jus primae noctis und die Blutrache des Beleidigten, die soziale Tendenz in konkreter Weise darstellen. Glückliche Genremalerei, gewandte Gruppierung der Charaktere, Schwung der Schilderung und Empfindung, vor allem die düstere Harmonie, in welcher die Begebenheiten, die Gestalten, die Sitten, die Landschaft übereinstimmen, räumen dieser Dichtung einen hervorragenden Rang unter den Produktionen der lyrischen Epik ein. In den „Liedern vom armen Mann" (1846), denen eine fulminante Widmung an Rothschild vorausgeht, kehrt Beck eine ganz bestimmte sozialistische Tendenz heraus; aber die Gesinnung des Dichters kann einen widerspenstigen Stoff nicht poetisch verklären. Die nackte Armut, das bittere Elend sind wenig geeignet, eine harmonische Lyrik zu befruchten und einen reinen, ästhetischen Genuß hervorzurufen. Einige dieser Lieder haben Kraft und Schmelz und Anschaulichkeit; die Mehrzahl aber behandelt unerquickliche Lebensbilder und streift beständig das Gebiet ganz prosaischer Interessen. „Die Monatsrosen" (1848) sind eine Nachblüte der „stillen Lieder," aber von geringerer Frische, und „das Gedicht an Kaiser

Franz Joseph" (1849) war ein „stilles Lied" auf politischem Gebiete, eine elegische Petition in Versen.

In seiner Gedichtsammlung: „Aus der Heimat" (1852) hat Karl Beck Bilder aus dem Freiheitskriege der Magyaren mit objektiver Unbefangenheit und dichterischer Begeisterung für den Heroismus, auf welcher Seite er sich offenbaren mochte, an einander gereiht. Man merkt dieser Sammlung die ängstliche Feile des Dichters und das Streben nach Korrektheit an, doch fehlt ihr dafür Frische und Freudigkeit und der ungestüm hinreißende Dichterschwung. Die Husaren- und Zigeunerlieder gelingen ihm am besten. Dagegen sind einige weiter ausgesponnene Dichtungen ermüdend, indem die lyrische Erzählungsweise kein spannendes Interesse an der Handlung selbst erweckt. Die lyrische Schluß-Parabase zeugt von Beck's hoher Begeisterung für den Beruf des Dichters, der ihm früher, in den jungdeutschen „Nächten", nur „ein Kainsstempel" zu sein schien. Gerade in dieser reinen, würdigen Auffassung der Poesie lag die sicherste Bürgschaft für den geistigen und künstlerischen Fortschritt des Dichters selbst:

„O denket nicht vom Lied gering,
Denn segnen will's und raten;
Sein Silbenfall, sein Bilderschwung
Sind unterdrückte Thaten.

Von Göttern war der Himmel voll,
Doch öde war ihr Busen;
Stumm war noch die Unsterblichkeit —
Da schuf sich Zeus die Musen.

Das Lied, es ist des Herzens Brot,
Wir können es nicht missen,
Am Sarg' und an der Wiege nicht —
Es ist der Welt Gewissen!"

In Karl Beck's „Jadwiga" (1863) finden wir ebenfalls das Bestreben, die wildwuchernden Ranken der Phan-

tasie zu beschneiden. Einzelne Schilderungen, wie der Angriff der Wölfe auf den Schlitten, sind indes in dieser polnischen Ballade mit alter unverwüstlicher Dichterglut ausgeführt. Die Sonette: „Österreich in zwölfter Stunde" (1868) erscheinen etwas schwerfällig prunkhaft bei einzelnen Schönheiten und bei einer nicht so rasch vergänglichen Bedeutung des Inhalts, da diese zwölfte Stunde für Österreich öfter zu schlagen pflegt. Wohlgefeilte, sinnige, traute Kabinetslyrik, an einzelnen Stellen von patriotischem Aufschwung durchbrochen, geben die „Täubchen im Nest" (1868), eine Dichtung in Distichen, deren Komposition nach dem Vorbild der römischen Elegiker vielfach verschlungen ist, aber Stellen von schöner Prägnanz enthält, neben anderen, in denen das Alltägliche allzusehr auf einen unpassenden Kothurn gehoben ist.

Diese Dichtung nahm Beck mit auf in seine letzte Sammlung: „Still und bewegt" (1870). Auch hier verdrängt das Gezierte oft das Natürliche; überladene Schilderungen mit zerstreuender Wirkung überwuchern arabeskenhaft den eigentlichen poetischen Kern; aber das echte Dichtergemüt, aus welchem all diese Poesie herausgeboren ist, verleugnet sich nicht. Sehr schön und sinnreich ist unter den Erzählungen die Ballade: „Los," welche eine Anekdote mit sinnbildlicher Prägnanz behandelt und einen Pendant bildet zu dem Gedicht: „Das rote Lied," vielleicht der Perle unter Beck's Gedichten, was die tiefelegische Klangfärbung betrifft.[1])

---

[1]) Vergl. meinen Essay über Karl Beck in „Unsere Zeit" (1880, II., S. 801). In derselben Zeitschrift (1881, II., S. 1) ist der zehnte Gesang einer größeren Dichtung: „Meister Gottfried" veröffentlicht worden, die als Ganzes aus dem Nachlaß des Dichters noch nicht herausgegeben worden ist.



An diese österreichischen Dichter des Fortschrittes mit ihrem vorherrschenden prophetischen oder elegischen Grundcharakter reihten sich, nachdem inzwischen die politische Poesie in ihrer direktesten Gestalt aufgetreten war, zwei talentvolle böhmische Poeten, welchen die historischen Traditionen ihres Landes, an die sie anknüpften, ein eigentümliches Kolorit verliehen. Böhmens Geschichte ist reich an großen, bedeutenden Ereignissen; die Religionskriege, die es verheerten, haben einen wilden, leidenschaftlichen Charakter und geben der poetischen Anschauung ganz konkrete Bilder. So konnten diese jüngeren Poeten ihre Freiheitsbegeisterung an böhmischen Helden anlehnen und die alten Parteizeichen in moderner Symbolik verwerten, so wenig in neuester Zeit das fanatische Tschechentum auf die Sympathien der Deutschen rechnen darf. Alfred Meißner aus Teplitz (geb. am 15. Oktober 1822) und Moritz Hartmann aus dem Dorfe Duschnik (geb. am 15. Oktober 1821) sind die modernen poetischen Dioskuren des Böhmerlandes, die sich gleichzeitig in der Litteratur einen Namen erwarben. „Kelch und Schwert" ist das gemeinsame Motto ihrer Poesie, das sie beide in modernem Sinne auslegen. Beide haben ein liebenswürdiges Talent mit der Tendenz nach künstlerischer Abrundung, die in ihren ersten Dichtungen indes noch vermißt wurde; beide erheben sich an einzelnen Stellen zu hinreißender Kraft, während sie auch wieder in Gemeinplätze verfallen, die bei Meißner mehr der Rhetorik, bei Hartmann mehr der trivialen Darstellung angehören. Meißner hat mehr Schwung, Hartmann mehr Plastik; bei Meißner herrscht Würde vor, bei Hartmann Grazie; Meißner ist mehr glänzend nnd gedankenvoll, Hartmann anspruchsloser und empfindungsreicher; Meißner ist dramatischer, Hartmann epischer: ein Unterschied, der sich schon in den ersten lyrischen Anläufen beider Dichter offen=

barte, und der später, als sie mit Eifer daran gingen, größere Kunstwerke zu schaffen, aufs deutlichste hervortritt.

Alfred Meißner lehnt sich in seinen „Gedichten“ (1845, 12. Aufl. 1881) an Lord Byron und George Sand an, die er in dithyrambischer Breite feiert. In seiner Melancholie mit den Satzungen der Gesellschaft zerfallen, sucht er düstere Naturszenen auf, die Gebirgswüste, die Heide, „die Urstille der Welt,“ und tröstet sich unter den toten Riesenleibern wüster Felskolosse durch die resignierende Einsicht, daß die Natur so wenig, wie die Menschheit, ein Mitgefühl und Verständnis für tiefe Leiden habe. In der Schilderung dieser Natureinsamkeit, deren Kolorit mit der Stimmung der Seele vollkommen übereinstimmt, offenbart Meißner die ganze Kraft und düstere Pracht seiner Begabung. Auf den Alpen erhebt sich sein Gemüt zur Andacht, zu feierlichem Gelübde, für das Wohl der Menschheit zu kämpfen:

„O Himmelsnähe, freier Winde Wehen,
Stimmen der Wasser in der Einsamkeit,
Säuseln der Tannen auf den fels'gen Höhen,
Du schwellst die Brust und machst sie fromm und weit,
Und durch die stille Seele des Poeten
Geht, lange nicht gekannt, ein heimlich Beten.“

Wie Meißner, von der Magie echt dichterischer Anschauung getragen, auch über einen seltenen Zauber der Form gebietet, das zeigen seine Schilderungen „Venezias“:

„Wenn auf den bleichen Höhen
Der fernen Euganeen
Des Südens Abendsonne
Ihr Gold vergossen hat,
Dann jubelt, wie ein tolles,
Phantastisch wundervolles
Gedicht, in Rausch und Wonne,
Die alte braune Stadt.

Auf allen Kuppeln brennt es
Wie Glut des Orientes;
Es wachen in den Fresken
Die alten Heil'gen auf;
Im wundersamen Scheine
Beleben sich die Steine
Mit allen Arabesken
Bis zu dem höchsten Knauf. —

O Schmerz! das kann nicht dauern,
Die Abendwinde schauern,
Der Mond sieht blaß und bläßer
Ins wirre Bild hinein.
Es gähnen die Portale
Am nächtigen Kanale;
Ins schweigende Gewässer
Fällt langsam Stein um Stein."

Meißner's Melancholie erinnert, besonders in den einfach hingehauchten lyrischen Gedichten, an Lenau; aber sie geht nicht aus innerem krankhaftem Schwanken hervor; sie steigert sich nicht zu dämonischer Selbstqual; das erstrebte Ideal steht klar vor seiner Seele; nur der Schmerz, es nicht verwirklicht zu sehen, beseelt die Elegien dieses Poeten. Die Färbung, die er seinem Ideal giebt, erinnert an den neufranzösischen Sozialismus, dessen Stichwörter sich bei Meißner wiederfinden. Der Dichter hielt sich selbst, nachdem er Medizin studiert, nach dem Verbot seines „Ziska", angezogen von den Bewegungen des französischen Geistes, zweimal, 1847 und 1849 in Paris auf und hat die Dokumente seines letzten Aufenthaltes in den glänzend geschriebenen „Revolutionären Studien aus Paris" (2 Bde., 1849) niedergelegt, in denen ihm indes sein dichterischer Prophetengeist, die irrige deutsche Auffassung des französischen Wesens, zu mancherlei Illusionen über die Gegenwart und Zukunft Frankreichs hinriß. Doch die Hinneigung zu den Theorien sozialer Reform und selbst sozialer Revolution giebt seinen

Gedichten Schwung und Eloquenz, während das eigentliche politische Pathos ihnen fern liegt. Er besingt „die Frauen“, „die Armen“; er liebt es, selbst mit der Prostitution zu kokettieren, einer Gefallenen eine Elegie zu singen, deren Text sich nicht ganz für eine Predigt in einem Magdalenenstifte eignen dürfte. Meißner's größere Dichtung: „Ziska“ (1846) erinnert durch die Apotheose des Ketzertums und die lockere Verknüpfung der einzelnen Gedichte an Lenau's „Albigenser“, denen sie auch vollkommen ebenbürtig ist, was die düstere Glut der Schilderung und den durch alle Kämpfe hindurchtönenden Rhythmus des Gedankens betrifft. Nur ist Meißner's Pathos noch schwunghafter, melodischer, getragener, und seiner klaren Weltanschauung fehlt jenes dämonische Element, welches bei Lenau so unheimlich, aber gewaltig wirkt. Wohl hat auch unser Dichter das Bewußtsein, daß die Geschichte nur ein großer Zyklus von Tragödien ist:

„So lang' des Zeitenwebstuhls Arme weben,
So lang' die Menschheit lebt von Pol zu Pol,
Bleibt Trauerspiel das große Völkerleben,
Und ach, ein Schwert sein ewiges Symbol!“

aber er glaubt doch an ein Pfingstfest der Erde, an welchem Wahn und Irrsinn wie ein Traum entfliehen. „Ziska“ gehört ganz in das Gebiet der lyrischen Epik und läßt, bei aller Pracht farbenreicher Schilderung, glühender Volks- und Schlachtenbilder, ergreifender Balladen und reizender Idyllen, doch die epische Plastik und Ruhe vollkommen vermissen. Mit der Schattenhaftigkeit Ossian's steigen die Helden aus dem Schlachtengewühle empor, ohne es zu einer bestimmten Individualität zu bringen. Auch in der Schilderung des Hauptheldens wiegt das Innerliche, die Reflexion und ein dramatischer Tik vor, welcher in Alfred Meißner lebendig ist und ihn später antrieb, seine produktive Thätigkeit, wie

wir bei Besprechung des modernen Dramas sehen werden, der Bühne zuzuwenden. Auch als Romanschriftsteller werden wir ihn wiederfinden, und die eigenartige Tragik, die an seiner Romanproduktion haftete und seine letzten Lebensjahre verdüsterte, hervorheben. Daß Meißner Talent zu satirischen Arabesken hat, bewies er in seinem „Sohn des Atta Troll“ (1850), obgleich er sich in diesem Gedichte fast sklavisch an das Vorbild Heine's anlehnte. Eine köstliche Perle episch-lyrischer Dichtung, in welcher der Konflikt zweier Weltanschauungen mit Plastik und Prägnanz dargestellt ist, hat Meißner aus seiner späten Idylle in Bregenz heraus veröffentlicht: „Werinherus“ (1872).

Moritz Hartmann zeigt sich in „Kelch und Schwert“ (1845) und in den „Neueren Gedichten“ (1846) als ein Lyriker von Tiefe der Empfindung, Grazie der freilich ungleichen Form, als ein Freiheitssänger von national-böhmischer Färbung, der mit Begeisterung und Wehmut an die geschichtlichen Traditionen der Heimat anknüpft. Minder schwunghaft als Meißner, besitzt er doch die Gabe, mit wenigen Zügen ein klares Gemälde hinzuzaubern, und verrät größere Anschaulichkeit und Ruhe in der Ausführung. Der Sinn für künstlerische Einfachheit des Ausdrucks ist bei ihm so lebendig entwickelt, daß er von allen österreichischen Lyrikern am wenigsten dem Pomp der überladenen Diktion huldigt; eine Mäßigung, die freilich durch seine nicht allzu reiche Phantasie unterstützt wird. Hartmann's Begabung hat künstlerischen Takt und wahrt die Reinheit der Form; aber es fehlt ihr die originelle Kraft und Magie eines scharf ausgeprägten Genies. Liebenswürdigkeit ohne Tiefe, Gefühl ohne Leidenschaft, Reflexion ohne Pathos, Wärme ohne Feuer, aber ein auch im Leben bewahrtes Gleichmaß des Charakters zeichnet die Hartmann'schen Dichtungen aus. Ernst des Gemütes und Solidität der Gesinnung geben ihnen

eine gemäßigte und behagliche Temperatur. Nur einmal, in der „Reimchronik des Pfaffen Maurizius" (5 Hefte, 1849), ließ Hartmann einer oft geifernden Satire die Zügel schießen. Mitglied des Frankfurter Parlamentes und seiner äußersten Linken, in Wien mit dem Schicksal Robert Blum's bedroht, dem er noch glücklich entging, später Verbannter in Frankreich und Kölnischer Zeitungs-Reisender im Orient, wo er 1854 auf dem Kriegsschauplatze 18 Monate verweilte, hat der Dichter ein bewegtes Leben geführt und war in der Zeit der höchsten politischen Aufregung ein bereitwilliger Pamphletist seiner Partei. Witz und Sarkasmus lassen sich seinen im naiven Chronikenstil gehaltenen satirischen Fresken aus der Paulskirche nicht absprechen; aber es lief doch viel Flaches und Triviales mit unter und die Beurteilung der politischen Charaktere ist durch einseitige Parteiverbitterung gefärbt. Dingelstedt ließ später seine Witzraketen von der entgegengesetzten Seite spielen; ebenso Wilhelm Jordan im „Demiurgos"; Prutz illustrierte satirisch beide Seiten der Paulskirche, Robert Heller und Heinrich Laube bruſtbilderten aus dem Zentrum — so stellte sich in der Litteratur das Gleichgewicht wieder her und eine Einseitigkeit wurde durch die andere korrigiert. Die kecke, frisch aus der Zeit heraus gedichtete Reimchronik Hartmann's wird indes als Dokument damaliger Stimmungen und Tendenzen wie auch als Silhouetten-Sammlung der damaligen politischen Berühmtheiten, wenngleich manche Silhouette an die Karikatur grenzt, für spätere Zeiten von größerem Interesse sein, als die satirischen Randglossen der andern Autoren, die weniger aus der unmittelbaren Inspiration des Augenblickes hervorgegangen sind.

Nach diesen satirischen Attentaten auf der politischen Tribüne zog sich Hartmann in die Idylle zurück und veröffentlichte sein idyllisches Epos: „Adam und Eva" (1851), das an „Hermann und Dorothea" und „Paul und Virginie"

erinnert, viele liebliche Stellen und anmutige Schilderungen enthält, aber doch wieder den Beweis liefert, daß der antike Hexameter für die moderne Dichtung ein ungeeigneter Träger ist. Wenn man auch das Streben nach künstlerischer Totalität in dieser Dichtung anerkennen muß, so macht sie doch vorwiegend den Eindruck einer Nachbildung ohne frischen, eigenen Trieb, ohne die echte, kernige Plastik, ohne das ungetrübte, idyllische Behagen, um so mehr, als der Dichter selbst in der „Einleitung" den Übergang der politischen Lyrik zur friedlichen Idylle in einer äußerlichen Weise als ein Bedürfnis der Zeit motiviert. In den „Schatten" (1851), poetischen Erzählungen und einigen „stillen Liedern," zeigt sich ein liebenswürdiges, beschreibendes Talent, das aber bei aller Klarheit und Anschaulichkeit ohne höheren Schwung ist. Die würdige und einfache Diktion leidet an einzelnen Härten und Unebenheiten. Die gelungensten Schilderungen enthält das erste Gedicht: „Sackville", während die Vision „Kalotas" oder der Bund der Gleichen, bei anmutiger träumerischer Beleuchtung, den Grundgedanken zu sehr verklingen läßt. Die Liebeslyrik in den „Schatten" spricht die Sprache unmittelbarer Empfindung, des eigenen, tiefgefühlten Erlebnisses, schwärmerischer Treue und edler Resignation.

Die Sammlung: „Zeitlosen" (1858) schließt schon durch ihren Titel jede unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart aus. Doch fehlt diesen „Zeitlosen" auch die Ähnlichkeit mit jener auf den Herbststoppeln blühenden Blume, der sie ihren Namen verdanken, und die mit kahlem Stengel, ohne alle Blätterpracht, einsam giftig und mit herausfordernden Farben prunkt. Diese Gedichte haben nichts Dämonisches, von Welt und Zeit Vergiftetes; auch blühen sie nicht auf den abgeernteten Stoppeln des Gedankens und der Empfindung, wenn uns auch hin und wieder der Duft dieser Melancholie entgegenweht — sie bilden eine sinnig

geordnete „Herbstblumine“ und verkünden das Streben nach plastischer Klarheit und künstlerischer Zucht des Gedankens und der Empfindung. Außer einigen treffenden Naturbildern und Erzählungen in spanischem Romanzenton, wie der „Camao“, ragen besonders die „Symphonien“ hervor, in denen der Dichter in freieren Rhythmen und mit größerer Kühnheit des Ausdrucks, als ihm sonst eigen ist, eine moderne Odenform anbahnt, nach welcher die gedankenvollere Lyrik in den verschiedensten Anläufen hindrängt.

Wie sich die Hartmann'sche Muse durch ihre lyrische und künstlerische Keuschheit auszeichnet, so atmen alle seine anderen Schriften, sein auf böhmischem Lokalgrunde mit epischem Behagen ausgeführter Roman: „Krieg um den Wald“ (1850), sein anziehendes „Tagebuch aus der Provence und Languedoc“ (2 Bde., 1852), seine „Erzählungen eines Unstäten“ (2 Bde., 1858), in deren Vorerzählung die interessanten Fahrten und Abenteuer des Verfassers in Ost und West, im Zellengefängnis von Mazas, wie in der Walachei mitgeteilt werden, seine „Novellen“ (3 Bde., 1863), „Nach der Natur“ (1866), seine historischen Erzählungen: „Der Gefangene von Chillon“ (1863) und „Die letzten Tage eines Königs“ (1866) und der Sensationsroman: „Die Diamanten der Baronin“ (2 Bde., 1868), maßvolle Grazie der Darstellung und zeugen durch die Ruhe und Sicherheit der Beschreibung, durch die liebevolle Hingabe an das Objekt, durch die Bewährung sorgsamer Beobachtungsgabe und eines für das geistig Bedeutende aufgeschlossenen Sinnes von dem vorzugsweise epischen Talente des Dichters.

Hartmann hatte sich, nach langen Irrfahrten, 1860 in Genf niedergelassen, zog 1863 nach Stuttgart, und von hier 1868 nach Wien, wo er Redakteur des Feuilletons der „Neuen Freien Presse“ wurde, indes alsbald schwer erkrankt,

der Zeitung nicht seine volle Thätigkeit zuwenden konnte. In einem „Kaiserlied" stellte er sich, wie Herwegh, dem neuen deutschen Kaisertum und der ganzen nationalen Bewegung feindlich gegenüber, während Meißner sich derselben anschloß. Hartmann ist aus dem Gesichtskreise der politischen Flüchtlinge von 1848 nie herausgekommen. Nach seinem frühen Tode, der am 13. Mai 1872 zu Oberdöbling bei Wien erfolgte, gab die Cotta'sche Verlagsbuchhandlung eine Gesamtausgabe seiner Werke in zehn Bänden heraus.

In einem größeren Epos versuchte sich ein anderer böhmischer Dichter, der auf gänzlich neutralem Boden steht, aber, ohne den modernen Gedankenschwung und tieferen, geistigen Inhalt, den Bildern der böhmischen Geschichte keinen allgemein fesselnden Kern, keine deutsche Bedeutung zu geben wußte: Karl Egon Ebert aus Prag (geb. am 5. Juni 1801, von 1825—57 Beamter des Fürsten Karl Egon zu Fürstenberg, gest. am 24. Oktober 1882 in Prag) in seinem böhmisch-nationalen Heldengedichte: „Wlasta" (1829). Auch in seinen „Gedichten" (1824) und „Dichtungen" (2 Bde., 1828) behandelt Ebert vorzüglich lyrisch-epische Stoffe, Balladen und Romanzen der Heimat. Wo ein allgemein menschliches Interesse den lokalen Stoff adelt, da erhebt sich auch Ebert's stets geschmackvolle Form zu einem höheren Schwunge; aber im ganzen hält die Erdschwere des Stoffes sein Talent darnieder. In den „frommen Gedanken eines weltlichen Mannes" (1859) finden sich mehr Früchte als Blüten, Früchte mit einer nicht farbenprächtigen, aber doch gefällig angehauchten Schale. Am meisten gelungen sind einzelne soziale Lebensbilder, deren Richtung gegen hohlen gesellschaftlichen Flitter geht und für die innere Vertiefung des Gemütes kämpft[1]. Frischer,

[1] Egon Ebert's „Poetische Werke" erschienen in 7 Bänden 1877; sie enthalten auch vier Dramen, von denen „der

lebendiger ist der Böhme Uffo Horn (geb. am 18. Mai 1817 zu Trautenau, gest. dort am 23. Mai 1860), in seinen „Gedichten“ (1847), in denen auch die epische Gestaltung vorwiegt. Uffo Horn ist eine thatkräftige Natur, deren unmittelbare Erregungen sich rasch zu energischer Lyrik kondensieren; doch diese leichte Erregbarkeit seines Talentes, das sich auch im Drama und in der Novelle nicht ohne Glück versucht[1]) hat, hemmt bei ihm die Ruhe künstlerischer Gestaltung. Daß Uffo Horn in Schleswig-Holstein tapfer mitgefochten, giebt seinem Büchlein: „Von Idstedt bis zu Ende“ (1851) doppeltes Interesse. Aus Böhmen stammt auch der österreichische Soldat Joseph Emanuel Hilscher (1806—1837), der als Fourier in Mailand starb, ohne es bis zum Offizier bringen zu können, während er in der Mitte seiner meist ungebildeten Kameraden in Gedichten von Byronschem Schwung seine Klagen über die Ungerechtigkeit des Schicksals aussprach. Seine „Originale und Übersetzungen“ gab L. August Frankl (1840) heraus. Erregbar, flüchtig, in unbestimmtem Drange nach Ideen und Stoffen haschend, ist Hermann Rollett, der in Liederkränzen, Frühlingsboten aus Österreich, Wanderbüchern, in Incest-Dramen die heitere Lyrik politischer Tirailleurs mit den kecken Griffen „der Dramatiker des Problems“ vereinigt und in trüber, geistiger Gärung die angeborene Frische seiner Begabung unterdrückt.

Auch die österreichischen Bergländer stellen ein beachtenswertes Kontingent zur Lyrik des Kaiserreichs. In Steier-

---

Frauen Liebe und Haß“ (1861) und „Brunoy“ (1862) die bedeutendsten sind.

[1]) Das Lustspiel: „Die Vormundschaft“, das er mit Gerle zusammen gedichtet, erhielt einen von der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung ausgesetzten Preis 1836. Außerdem verfaßte er „Camoens im Exil“ (1839) und „König Ottokar“ (1846).

mark singt K. G. Ritter von Leitner (geb. am 18. November 1800 zu Graz), („Gedichte“, 1825, „Herbstblumen, neue Gedichte,“ 1870, „Novellen und Gedichte“ 1880), in schlicht einfacher, kernhafter Sangesweise; allerdings fehlt es seinen „Gedichten“ an melodischem und einschmeichelndem Reiz; sie haben etwas Hartes auch in der Form, was den ästhetischen Genuß trübt. Melodischer sind die Harfen der Tyroler Sänger gestimmt. Hermann von Gilm (geb. am 1. November 1813 zu Rankweil in Voralberg, Beamter in Tyrol, in Wien und Linz, wo er am 31. Mai 1864 starb), ließ in Zeitungen und Zeitschriften zahlreiche Gedichte erscheinen, die nach seinem Tode gesammelt wurden (2 Bde., 1864—65). Es weht durch dieselben die frische Tyroler Bergluft; eine große Zahl von ihnen sind Kampf- und Fehdelieder, gegen die Jesuiten und ihre ultramontanen Umtriebe gerichtet. Die Form der zarteren Lieder ist oft schlicht und innig, oft bilder-funkelnd im Grünschen Stil. Da erscheint Gilm selbst als jener Dichter, den er unter den Schwarzmänteln in Tyrol vermißt:

„Doch einem Dichter bist du nicht begegnet,
Dem Wildbach gleich in Stürzen und im Tosen,
Der Ketten bricht und Diamanten regnet
Als Brautgeschmeid für seine jungen Rosen.“

Noch anregender und vielseitiger erscheint Adolf Pichler aus dem Unterinnthal (geb. am 4. September 1819 zu Erl bei Kufstein), ein eifriger Kämpfer für die Geistesfreiheit in den Tyroler Bergen, im Jahre 1848 für das freie Österreich begeistert, aber auch rüstig in der Abwehr der italienischen Angriffe, ein Kämpfer bei Ponte Tedesco und Caffaro, mit deutscher Gesinnung bereit, sich auch an den Schleswig-Holsteinischen Kämpfen zu beteiligen; doch der zu spät Kommende mußte unverrichteter Sache wieder zurückkehren. Adolf Pichler, seit 1867 Professor an der Univer-

sität zu Innsbruck, ist ein eifriger Naturforscher, der die Alpen seiner Heimat vielfach durchpilgert und beschrieben hat. Lebendiger Natursinn spiegelt sich auch in seinen „Gedichten" (1853) und in den gedankenreichen „Hymnen" (1855), deren freie Rhythmik nur durch den Gegensatz von Strophe, Antistrophe und Epistrophe geregelt wird. In diesen Hymnen herrscht oft eine echte Intuition, welche das Natur- und Gedankenbild mit großen Zügen hinstellt. Auch Elegien und Epigramme gab Pichler heraus unter dem Titel: „In Liebe und Haß" (1869), in denen Sinnverse, Lyrik in Distichen, voll warmen Naturgefühls und in meistens ansprechender Form, poetische Gemmen, die eine Situation scharf ausprägen, mit schlimmen Xenien wechseln, deren giftiger Stachel gegen einzelne Dichter und Kritiker gerichtet ist.

In den politischen Bewegungen der Jahre 1848 und 1849 schien dem lyrischen „jungen Österreich" der Atem auszugehen; die düsteren Blut- und Greuelszenen der Revolution und die Strenge des Habsburgischen Absolutismus verscheuchten die lyrischen Dichterträume, und das Ideal der Humanität, das der milde Grün und der düstere Lenau gefeiert hatten, schien im wilden Kampfe der Parteien und der Interessen begraben. Die schreckhafte Nähe gewaltiger Ereignisse mußte eine Poesie lähmen, die sich nur in den Dämmerungen und Ahnungen des Gemütes wohl gefühlt. Die veränderte Weltlage Österreichs in dem sechsten Jahrzehnt, seine Fechterpositur Rußland gegenüber, die Verteidigung deutscher Interessen riefen indes eine neue österreichische, deutsch-patriotische Poesie hervor, welche in dem berühmten Trauerspiele: „der Fechter von Ravenna" ihren durchgreifendsten Ausdruck gefunden und in der Gestalt der mütterlichen Thusnelda, welche ihren Sohn Thumelikus vergebens zum Kampfe für das Vaterland aufruft, den Kaiserstaat personifiziert. Diese neue

Situation, in welche Österreich durch die politischen Verhältnisse gedrängt wurde, schien zu einer idealen Auffassung so geeignet, daß ein patriotischer Dichter, wie W. Constant, in seinen „Gemmen“ (1855), poetischen, blumenreichen Erzählungen, epischen Variationen über beliebige Stoffe mit vielen durchschimmernden Adern des Talentes, Österreich mit dem alten Hellas zu vergleichen wagte und sich in einer ausführlichen Schilderung der Perserkriege in ottave rime nur erging, um die patriotische Nutzanwendung daran zu knüpfen. W. Constant hatte schon vor den „Gemmen“ mehrere Werke erscheinen lassen, die ihm einen Platz auf dem österreichischen Parnasse sichern. Sein Romanzenkranz: „Von einer verschollenen Königsstadt“ (1850), besingt Krakaus historische Erinnerungen und durchwirkt den historischen Hintergrund mit modernen, oft geistreichen Reflexionen und lebendigen Genrebildern. Hier, wie in den „Parallelen“ (1849), in denen der Dichter die österreichischen Zustände und Bestrebungen mit liberalen Tendenzen zu verbrämen sucht, ist die Form bilderreich, wenn auch nicht immer klar und rein. In den erzählenden Gedichten „Kameen“ (1856) ist viel Bedeutendes und ansprechend Erzähltes; besonders verdient „die Brautschau des Gyges“ als lebendige Erzählung hervorgehoben zu werden. Die „Cyklamen“ (1873) zeigen eine sinnige Vertiefung in Natur- und Menschenleben. Constant ist ein Pseudonym für Constant Wurzbach, Ritter von Tannenberg, geb. am 11. April 1818 zu Laibach. Er trat anfangs in die Armee, doch gab er 1844 seine Offizierscharge auf, wurde zuerst Bibliothekar in Lemberg, seit 1849 Vorstand der administrativen Bibliothek des Ministeriums des Innern, später Regierungsrat, doch beurlaubt; er lebt jetzt zurückgezogen in Berchtesgaden. Er ist zugleich einer der einflußreichsten Vertreter des deutschen Geistes in Österreich, bestrebt, auch in amtlicher Wirksamkeit

seine idealen Richtungen dort einzubürgern. Die Herausgabe des glänzenden „Schillerbuches" beweist dies ebenso, wie seine ministeriell statistischen Werke und sein Pantheon österreichischer Helden und Schriftsteller, das mit seltenem Fleiß gearbeitete „Biographische Lexikon des österreichischen Kaisertums" (bis 1890 57 Bde.), für das Bestreben sprechen, auch für die österreichische Gesamtmonarchie einen geistigen Einheitspunkt zu finden.

Der philosophische Zug der österreichischen Lyrik, der sich in der Skepsis Lenau's ausprägt, fand in dem letzten Jahrzehnt einen neuen glänzenden Vertreter in einem Dichter, der seine Laufbahn mit poetischen Gedanken-Symphonien eröffnete und mit hymnenartigem Schwung eine kunstvollere Architektonik dichterischer Formen erfüllte. Robert Hamerling aus Kirchberg am Walde in Niederösterreich (geb. am 24. März 1830), 1855 Lehrer in Triest, als österreichischer Pensionär seit 1866 in Graz lebend, wo er, schon lange Jahre an einem schweren Unterleibsleiden erkrankt, am 13. Juni 1889 starb[1]), ist ein Poet von einem seltenen Reichtum üppiger Phantasie und von einer Größe der ursprünglichen Intuition, wie wir sie bei den übrigen Dichtern seines Landes selten finden. Seine ersten poetischen Gedankenkartons gemahnten fremdartig; es fehlte ihren schwunghaften Linien zum Teil die klare Bedeutung; doch der edle Hellenismus voll freudiger Begeisterung für die Schönheit, der aus seiner „Venus im Exil" (1858, 4. Aufl. 1873), der warme, deutsche Patriotismus, der aus „Ein Schwanenlied der Romantik" (1862, 4. Aufl. 1873) und der Kanzone: „Ein Germanenzug" (1864) sprach,[2]) mußten für einen Dichter interessieren, der form-

[1]) Seine Selbstbiographie enthalten die „Stationen meines Lebensganges" (1888).

[2]) „Gesammelte kleinere Dichtungen," (1871, 3. Aufl. 1877).

gewaltig und geistesmächtig über die Grenzen hinausgriff, welche der Dämmerungsflug der österreichischen Lyrik bisher gestreift hatte. Hamerling bewegte sich nicht in den leichteren Rhythmen und Strophenformen Grün's und Lenau's; er wandte gleichsam den dichterischen Kontrapunkt in kühnerer Bewegung und Gegenbewegung der Gedanken und Strophen an. Voll einher flutete diese Dichtweise; majestätisch und doch ungezwungen, dithyrambisch und doch nicht zerflossen erklang „Das Schwanenlied der Romantik“:

„Ist dieser Zeiten Zwielicht Morgendämmerung,
Mit einem neuen Tage schwanger, der herrlich und jung
Über den harrenden Völkern beginne den stolzen Lauf:
Er gehe dir, o Heimat, er gehe dir am ersten auf!

Und kommt er als Bote des Dunkels und bricht die Nacht herein:
Auf deinen Bergen säume des letzten Tages Schein;
Die letzte aller Blumen, sie blühe auf deinem Ried,
In deinen Hainen flöte die Nachtigall ihr letztes Lied.

Die Perle des himmlischen Segens, die irdische Blüten netzt,
Von deinen Blüten, o Deutschland, wegtrockne sie zuletzt!
Zuletzt dir schwinde der Zeiten verglimmendes Abendrot;
Du bist das Herz Europas, so lähme dich zuletzt der Tod!“

In der Gedichtsammlung „Sinnen und Minnen“ (1859, 6. Aufl. 1877) befinden sich zahlreiche andere Gedichte aus des Sängers Jugendzeit, unter denen die Oden in freien rhythmischen Ergüssen überwiegen. Es sind Jean Paul'sche Streckverse, nur nach einem rhythmischen Taktgefühl gemodelt, das aber doch hin und wieder den Dichter und den Hörer im Stich läßt. Wir ziehen diese Formlosigkeit zwar noch der verzwickten Metrik vieler Klopstock'schen und Platen'schen Oden vor, die mit ihren zermalmenden Molossen und unmöglichen Pyrrhichien die Zunge zerbrechen, möchten sie aber keineswegs als Muster empfehlen. Der Inhalt der Oden entspricht dagegen ganz den Anforderungen, die man

an diese Dichtgattung stellen darf. Kühne Bilder mit einzelnen, aber gewaltigen Zügen hingezaubert, kühne Gedankenverbindungen, welche über einzelne ausgelassene Mittelglieder hinweg die Phantasie im Vollgefühl ihrer Freiheit von einer Höhe zur anderen führen, sind allen diesen Oden eigen. Was sie aber besonders als eine Eigentümlichkeit des Dichters charakterisiert, ist ein symphonischer Schmelz, eine gewisse Weichheit und Üppigkeit der Farbengebung, welche indes das Bedeutende und Grandiose nirgends herabstimmt. Oft ist indes der Gegenstand dieser Gedichte kein großer; der Dichter besingt den Genzian, den geblendeten Vogel; aber er borgt auch dem kleinsten Objekt Schwingen, die es in die Sphäre der höchsten Gedankendichtung tragen. Einzelne Dithyramben in gereimten Strophen, wie das Gedicht: „In sternloser Nacht," gehören zu den schönsten der Sammlung. Die leichteren Lieder sind nicht innig, schlicht, sangbar; sie sind ebenfalls gedankenreich; die Liebeslieder atmen eine leidenschaftliche Glut. Hamerling's Muse ist teils auf das Große und Schwunghafte hingewiesen, teils im Üppigen und Verführerischen heimisch; die Glut der Phantasie überwiegt bei ihm die Innigkeit der Empfindung. Hin und wieder zeigt sich in den Gedichten eine gewisse Überschwenglichkeit, welche der sicheren Plastik entbehrt und die Bilder in ein traumhaft visionäres Licht rückt oder eine Manieriertheit des Stils, ein Übergehen der Sprachkunst in die Sprachkünstelei, deren aufgebauschte Formen nicht immer den Gedanken decken; doch bewährt Hamerling stets wahrhafte Inspiration und eine seltene und originelle Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks. Dieselbe Physiognomie finden wir wieder in der Gedichtsammlung: „Blätter im Winde" (1887): Schönheitssinn und Begeisterung für das klassische Ideal der Schönheit, warmes Gefühl für das Deutschtum, das eine Verherrlichung Österreichs und selbst das gelegent-

liche mit Wärme nachempfundenen Lokalkolorit Steyermarks nicht ausschließt. Doch eine elegische, verdüsterte Weltstimmung mit einem gewissen bitteren Ton herrscht mehr vor, als in den früheren Gedichten. Die Dichtung: „Amor und Psyche" (1882), welche sechs Gesänge umfaßt und in reimlosen fünffüßigen Trochäen mit durchaus weiblicher Endung gedichtet ist, erschien in einer Prachtausgabe mit Illustrationen von Paul Thumann. Es ist eine Nachdichtung des bekannten Märchens von Apulejus, formgewandt, reich an stimmungsvollen und prächtigen Schilderungen, mögen uns nun der schöne Zaubergarten oder die Schrecken der Unterwelt beschrieben werden. Einen weitreichenden Ruf errang er indes erst durch seine philosophischen epischen Dichtungen, auf welche wir später zurückkommen werden.

Den großen Stil der Dichtung, bisweilen allzu pomphaft, sodaß der Aufwand der Form und die geistige Bedeutung sich nicht immer decken und daß uns oft nur die Absicht, gleichsam die versteinerte Geste des Grandiosen entgegentritt, vertritt Karl Ziegler aus Oberösterreich, geb. 1812, in seinen Gedichten, „Vom Kothurn der Lyrik" (1869), ein Dichter, der sich in seinen früheren, unter dem Namen Carlopago herausgegebenen Gedichtsammlungen (1843 und 1856) einer fast aus dem Stil der österreichischen Lyrik herausfallenden Einfachheit befliß, hier aber in Hymnen, Dithyramben, Phantasien, Rhapsodien und Elegien schwelgt, in neuen Wort- und Strophenbildungen, in denen er eine oft antikisierende, oft frei ergossene Rhythmik mit den Reimen verbindet. Die zum Teil neuen Wortzusammensetzungen, für die Ode vollkommen gerechtfertigt, geben der Sprache Gedrungenheit und echten Kothurngang, sind aber auch oft nebulos und machen dann, wo ihr Auftreten nicht durch ihre geistige Prägnanz gerechtfertigt ist, die Dichtung zu einem „großblumigen Kattun." Auch die

rhythmischen Neuerungen sind nicht immer glücklich. Oft ist der choriambische Versanprall zu heftig, die aufeinanderstoßenden Längen zu gewaltsam. Die unermeßlich langen Schlußzeilen einzelner Strophen, die man wie Makkaroni herunternudeln muß, fallen aus jeder Melodie heraus. Doch die einzelnen Nieten lassen sich wohl vergessen über den Treffern in neuer Formenbildung. Der Inhalt der Oden, die an manchen kühnen Gedankenverbindungen ohne Gewaltsamkeit reich sind, den Frühling, die Erinnerungen der Kindheit, der Jugend und der Liebe feiern, ohne ins Liederartige oder Triviale zu verfallen, zeigt zwar nicht einen bedeutenden oder originellen Dichtergenius, aber er trägt das Gepräge eines edlen, nach dem Großen und Schönen strebenden Geistes. Einzelne Gedichte, wie der „Opfergesang," zeigen eine hinreißende Dithyrambik, andere von minder schwierigen Formen, wie die „Längstverstorbenen," „Himmel und Erde" sind von durchsichtiger Schönheit.

Neben dieser höheren Lyrik ging zu allen Zeiten eine volkstümliche österreichische Lyrik einher, die harmlose Lyrik der Massen. Sie hatte, meistens unberührt von den Zeitereignissen, in stillen Kreisen seit Dezennien fortgewuchert, eine Poesie des Gemütes, des Lebensgenusses, des selbstzufriedenen Humors, der bunten Unterhaltung. Auf dieser breiten Lebensbasis steht als Repräsentant österreichischer Volkstümlichkeit Ignaz Friedrich Castelli aus Wien, (geb. am 8. März 1781, gest. am 5. Februar 1862), ein jovialer Poet, massenhaft in seiner Produktion, unerschöpflich in kleinen, launigen Schnitzarbeiten, ein Kuriositätenfreund im Leben und in der Poesie, ein Sammler von Schauspielen, Theaterzetteln, Tabaksdosen, ein Dichter von Charaden, Logogryphen, Anagrammen, Anekdoten, Sprichwörtern, burlesken Skizzen, Possen, Gelegenheitsgedichten, Redakteur von Journalen, Herausgeber von Taschenbüchern, das geistige

Faktotum Altösterreichs. Er hat 6 Bände „Gedichte“ (1835), 5 Bände „poetische Kleinigkeiten“ (1816—1823), 20 Bde. „dramatische Sträußchen“ (1809—1835), das Taschenbuch „Selam“ (7 Jahrgänge, 1812—18) herausgegeben. Behaglichkeit, Redseligkeit, Volkstümlichkeit sind für alle seine Dichtungen charakteristisch. Sie erinnern an die Brunnen bei der Frankfurter Kaiserkrönung, die allem Volke erquicklich sprudelten. Im engen, aber doch unerschöpflichen Kreise des Familienlebens und der öffentlichen Belustigungen giebt es auf die einzelnen Themata tausend Variationen, die ein geschickter Virtuose herausfindet. Wie mannigfach haben Strauß und Lanner den Enthusiasmus der Wiener Tanzlustigen in Bewegung gesetzt; wie viele Walzer und Gallopaden haben sie komponiert! Castelli ist der poetische Strauß und Lanner; er dichtete die Walzer des Gemütes und freudig gerötet folgte der Wiener dem geistigen Takte seines Maëstro. Ein gesunder, hausbackener Verstand, fern allem Idealen, aber auch allen idealistischen Verirrungen, welche Castelli oft mit Witz geißelt, wie z. B. die Schicksalstragödien im „Schicksalsstrumpf“ (1818), geht bei ihm Hand in Hand mit einer einfachen Empfindung, hinreichend für persönliche und gesellige Beziehungen, und mit jenem harmlosen Witze, der den Getroffenen gleich mit einer Prise und mit einem Händedruck entschädigt.[1])

Weniger an der Scholle haftend, freizügig, mit größeren Ansprüchen auf nationale Geltung oder poetische Berechtigung tritt der Redakteur des „Humoristen,“ Moritz Saphir (geb. am 8. Februar 1795 in Lovas-Bereny in Ungarn) auf, der längere Zeit die pikante Luft Berlins geatmet, wo er die „Berliner Schnellpost“ (1826—29) und den „Ber-

[1]) Eine Auswahl aus Castelli's Schriften erschien in 16 Bänden (1844—47); die dritte Auflage 22 Bde., 1861.

liner Kurier" (1827—29) herausgab. Seit 1834 lebte er in Wien als Herausgeber des „Humoristen." Er starb in Baden bei Wien am 5. Sept. 1858. Er ist der inkarnierte Wortwitz; das ist seine Bedeutung in der Litteratur. Indem der Wortwitz mit den Worten spielt, spielt er auch mit ihrem Inhalte. Er kann gemütlich sein, bürgerlich, familiär. Es giebt Worte, die sich so rührend drehen und wenden lassen, daß der gute Bürger sich tief ergriffen fühlt; es giebt Worte, die sich larmoyant auswinden lassen, deren Sinn man erst faßt, wenn ihre ganze sentimentale Feuchtigkeit uns entgegentropft. Das versteht Saphir, wo er eine ernste Miene annimmt und die Augen elegisch aufschlägt, wie in vielen seiner ernsten „Gedichte." Doch im Grunde ist der Wortwitz spitzig, polemisch, skandalsüchtig, klopffechterisch, herausfordernd — und wie der Witz, so ist sein Autor. Denn er ist unselbständig; es ist die Dialektik des Wortes selbst, die ihn leitet; es ist der eigene Prozeß des in die humoristische Retorte geworfenen Wortes, der so blitzt und sprüht und dem der Chemiker selbst zusieht. Er ahnt und weiß es selbst nicht, wie sich das Wort unter seinen Händen verwandeln wird; er läßt das Chamäleon schillern und notiert seine Farben. Dabei ist natürlich von eigener Farbe, von Inhalt, von Gesinnung nicht die Rede. Tiefere Ideen werden zum Glücke selten von diesen hin und her spielenden Wortmaschinen zerrieben. Die Satire Saphir's sucht mit Vorliebe altbekannte, triviale Gegenstände: die Ärzte, die Frauen, das Theaterwesen auf und richtet das politische Wetter ganz nach dem Barometer der öffentlichen Zustände ein. Demnach scheint bei ihm die Sonne des politischen Freisinns oder er braut revolutionären Sturm, oder der Himmel ist ganz bewölkt und der Autor hüllt sich in feierliches Schweigen. Saphir kann als Lyriker keine sonderliche Bedeutung beanspruchen. Er appelliert wohl hin und wieder

in elegischen Klängen mit Glück an die Thränendrüsen; er seufzt in Trochäen und saloppen Heine-Versen; er dichtet eine Ode auf Sankt-Helena; doch alle diese Gedichte haben keine bestimmte Physiognomie. In seinen längeren Dichtungen herrscht eine verwaschene Geschwätzigkeit und flach moralische Sentimentalität, der echte Basenton der Erzählung; die armen, müdgehetzten Worte, hinter denen sein spielender Witz auf ernstem Gebiete herjagt, flüchten sich in Mitleid erregender Weise durch die langgestreckten Verszeilen. Seine heiteren Gedichte enthalten manchen glücklichen Wurf und sind populär geworden, besonders als beliebte Deklamationsübungen, um so mehr, als sie sich nirgends über das Niveau hausbackener Verständlichkeit erheben. Die humoristischen Vorlesungen Saphir's, in denen die Hammerwerke und Sägemühlen seines Wortwitzes am ungestörtesten arbeiteten, enthalten viel Geistreiches, Glänzendes, Frappantes und zeugen von einem nicht gering zu schätzenden humoristischen Talent und einer die Sprache beherrschenden und bereichernden Virtuosität. Saphir's Produktivität ist unbegrenzt; denn die Kombinationen des Wortspieles sind so reich, wie die jedes anderen Spieles. Er hat eine „humoristische Damenbibliothek," ein „fliegendes Album für Ernst, Scherz, Humor und frohe Laune," ein „Konversationslexikon für Geist, Witz und Humor" geschrieben; er hat „gesammelte Schriften" (4 Bde., 1832) und „neueste Schriften" (3 Bde., 1832) herausgegeben und Werke, deren Titel schon für den seltsamen Geschmack spricht, welchen er vertritt, z. B. „Dumme Briefe," „Bilder und Chargen," „Cypressen, Litteratur- und Humoral-Briefe", „Blaue Blätter für Humor, Laune, Witz und Satire". Das ist eine Probe von der olla potrida des Saphir'schen Humors.[1])

[1]) Nach Saphir's Tode erschien eine Auswahl seiner „sämtlichen Schriften (10 Bde., 1864—65).

Neben diesen Humoristen treten andre Wiener Volkspoeten auf, die ebensowenig um Stoffe verlegen sind und die allen diesen meistens auf der Landstraße gefundenen Stoffen eine gemütliche Seite abzugewinnen wissen. Zu ihnen gehört vor allem Johann Nepomuk Vogl aus Wien (1802—1866), ein unermüdlicher Balladensänger, der mit der poetischen Leier durch die Straßen wandert und jedem sein Lied singt, dem Soldaten und dem Bergmann, bald altfränkisch, bald modern, die ganze Spezialgeschichte abstaubt und aus den verlorensten Flüssen den Sand wäscht, um einige poetische Goldkörner zu finden. Was im Kaiserreiche, abgesehen von größeren historischen Perspektiven, zu denen sich seine mehr auf die wandernden Tableaus des Jahrmarkts beschränkte Poesie selten versteigt, an mundgerechter Poesie zu finden ist: das hat Vogl gewiß entdeckt und in „Balladen" (1837, 1846), in „Klängen und Bildern aus Ungarn" (1849), im „fahrenden Sänger" (1839) und anderen Sammlungen ausgeschlemmt. Er wandert mit seiner Leier durchs Lager und singt sein Lied bei den Gewehrpyramiden („Soldatenlieder" 1849); er steigt ins Bergwerk hinab und läßt im dunklen Schachte seine Stimme ertönen („Aus der Teufe" 1849). In Krieg und Frieden, über und unter der Erde, bald epischer Poet, bald tändelnder, sentimentaler Liedersänger („neuer Liederfrühling" 1841), bald patriotischer Barde („deutsche Lieder" 1845), dem nur der Feind und die Befreiungskriege zu einem Arndt und Körner fehlen, hat Vogl fast jede Leipziger Messe mit einem Bändlein besucht, ein heiterer, lyrischer Papageno mit einem Vogelkäfige, in dem recht munter durcheinander gezwitschert wird. Den Ton der Innigkeit, der Gefühlswärme trifft Vogl's unzweifelhafte Begabung; auch in den „Balladen" finden sich glückliche Schilderungen und ansprechende Weisen; aber das geistige Terrain seiner

Poesie ist so tief gelegen, daß die Bergluft des idealen Gedankens nie befreiend darüber hinstreicht. Eine Stufe höher, als Vogl, steht Johann Gabriel Seidl aus Wien (geb. am 21. Juni 1804 in Wien, gest. als Regierungsrat am 18. Juli 1875 in seiner Vaterstadt), der Dichter der österreichischen Volkshymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser", ein Poet von warmer und inniger Empfindung, korrekter, als Vogl, in der Form, aber auch ohne höheren Gedankenschwung. Neben den genialen Freiheitspoeten, Grün und Lenau, und ihrer Gedankenkraft treten diese guten Patrioten und formlosen Gefühlsmenschen mit ihrer in ausgefahrenen Gleisen behaglich einhertrottenden Lyrik sehr in Schatten. Seidl hat auch „Gedichte in österreichischer Mundart" (1844) geschrieben, eine Begrenzung des Talentes auf einen bestimmten lokalen Kreis, welche bei an und für sich beschränkten Talenten nur zu billigen ist. Denn man könnte sagen, alle diese Lyriker haben in geistiger Beziehung in österreichischer Mundart gedichtet; wenigstens ist ihr Ruhm nicht weit über die schwarz gelben Grenzpfähle hinausgedrungen. Seidl's „Dichtungen" (3 Bde. 1826—1829), „Bifolien" (1836), „Liedertafel" (1840) „Natur und Herz" (1853) u. a. geben ein abgeschlossenes, liebenswürdiges Dichterbild, gehen aber im ganzen nicht über die musikalische Empfindung hinaus [1]). Mehr reflektierend, mit sentimentalen Wendungen, ein Poet der edlen Resignation, erscheint A. von Tschabuschnigg, juristischer Beamter, 1870 österreichischer Justizminister, in seinen „Gedichten" (3. Aufl., 1869), während der Ritter H. von Levitschnigg (1810—62) mit größerer Ostentation auftritt und ein geniales Gebahren kokett zur Schau trägt. Da klingt vieles pikant, keck, bedeutend; die Bilder scheinen neu und originell, doch entspricht der Kern

---

[1]) Seine „gesammelten Schriften" erschienen in 6 Bdn. (1877—81).

selten der glänzenden und barocken Schale. Die gegen soziale Bestrebungen gerichtete Tendenz seines „Märchens“ (1847) kann sich durch die unkorrekte, genial gärende Form nicht zu voller Geltung durcharbeiten. In seinen Gedichten „Westöstlich“ (1847) herrscht eine prunkende Schilderung, welche dem Dichter den Namen des „österreichischen Freiligrath“ verschaffte, obschon die Überladung mit ungeläutertem Pomp mehr an die Schattenseiten als an die Lichtseiten seines glänzenden Vorbildes erinnert.

Die österreichischen Dramatiker, bei denen an und für sich das lyrische Element vorherrschend ist, haben alle neben ihren dramatischen Kriegsdampfern auch kleine lyrische Schaluppen vom Stapel laufen lassen, in denen man allerdings, wie in den hypernaiven „Gedichten“ von Mosenthal (1847), der Seekrankheit ausgesetzt ist. Trockner lyrischer Schiffszwieback findet sich bei Deinhardstein (1844), während Otto Prechtler („Dichtungen“ 1836) etwas kräftiger das Ruder führt, obwohl auch hier viel leeres Geplätscher ermüdet. Auch Friedrich Halm ist als Lyriker bedeutender in seinen Dramen als in seinen Gedichten („Gedichte“ 1850; „Neue Gedichte“ 1864). Diese sind etwas bunt und physiognomielos, wenngleich sich viel Ansprechendes in stimmungsvoller Beleuchtung findet und Naturbild und Empfindung oft sinnig und anmutsvoll verwebt sind. Einzelne mythologische Hymnen in reimlos pindarischem Stil leiden an der allzu direkten moralischen Nutzanwendung. In den Erzählungen vermißt man Schiller's energischen Schwung, obgleich die poetisch reiche Entfaltung an diesen Dichter erinnert. So ist besonders „Das Kind der Witwe“ ein beliebtes farbenreiches Deklamationsstück.

Auf Ludwig August Frankl von Hochwart, geboren am 3. Februar 1810 zu Chrast in Böhmen, seit 1838 Sekretär

und Archivar der Israelitengemeinde in Wien, werden wir bei Besprechung der epischen Dichtungen zurückkommen; seine „Ahnenbilder“ (1864), sein „Helden- und Liederbuch“ (1861), seine nach dem Jubiläum seines achtzigjährigen Geburtstages 1890 herausgegebene Gedichtsammlung „Episches und Lyrisches“ (1890) beweisen weniger Innigkeit des Gefühls, als das Talent für lebendige Schilderung, welches den Dichter von Hause aus auf die epische Poesie hinwies, und für das Didaktische, das sich in sinnvollen Sprüchen ausprägt. In etwas verdämmernder, elegischer Lyrik von nicht immer korrekter Form tritt Ludwig Foglàr in die Fußstapfen eines Grün und Lenau („Cypressen“ 1841, „Strahlen und Schatten“ 1846, „Still und Bewegt“ 1859), während Johannes Nordmann in seinen „Gedichten“ (1847) sehr energische politische Trümpfe ausspielte, in „Zwei Frauen“ (1850) das Glück entschwundener Liebe mit üppiger Sinnlichkeit verherrlicht. Als Vertreter einer leichtblütigen Lyrik, die vielfach ins Triviale verfällt, mag hier der sehr produktive Johann Rudolf Hirsch aus Mähren erwähnt werden, der zahlreiche Gedichtsammlungen herausgegeben hat. Den meisten Erfolg hatte sein „Irrgarten der Liebe“ (1846, 6. Aufl. 1857). Deutsch patriotischen Geist atmen die Sonette des feingebildeten Kritikers Karl von Thaler, „Sturmvogel“ (1860) und sein Märchen „Germania“ in den Dichtungen: „Aus alten Tagen“ (1870).

Über diesen Lyrikern steht in geistiger Beziehung der geniale Diätetiker der Seele, Freiherr Ernst von Feuchtersleben aus Wien (1806—1849), dessen sämtliche „Werke“ (5 Bde., 1851—52) der Dichter Friedrich Hebbel herausgegeben hat. In diesen Dichtungen bewegen wir uns auf der Höhe einer philosophischen Weltbildung, die durch ein feines ästhetisches Gewissen geregelt wird. Hier fällt der

Schwerpunkt nicht auf Klänge der Empfindung oder auf bunte Lebensbilder, sondern auf die gedankenvolle Offenbarung einer Weltanschauung, welcher Ruhe und Frieden der Seele das höchste Ziel und die Harmonie der „Physis“ ein wesentliches Mittel ist, die Psyche ungefährdet zu erhalten. Die Epigramme und Sinnsprüche sind die geeignete Form, in der sich dieser an Goethe vielfach anklingende Inhalt offenbaren kann. Die Opposition gegen die teuto-mystisch-romantische Jüngerschar ist ebenso berechtigt, wie die Mahnung an „das Große“, welche an die österreichische, an kleinen Stoffen sich abarbeitende Volkslyrik gerichtet ist:

„Stets halte dir das Große vor!
Es läßt die Sinnen nimmer sinken;
Ihr Herz erquickt ein Himmelschor,
Und brüderliche Sterne winken:
Gerührt, auf Gräbern, zwischen Trümmern
Seh'n wir die ew'gen Sterne schimmern“.

Vierter Abschnitt.

Die politische Lyrik.

Georg Herwegh — Franz Dingelstedt — Robert Prutz — Hoffmann von Fallersleben — Ferdinand Freiligrath — Max Waldau — Moritz Graf Strachwitz — Kriegslyrik von 1870.

Im weitesten Sinne gehören schon die genialen Repräsentanten der österreichischen Poesie zur politischen Lyrik, obgleich das konkrete, politische Element nur in Grün's „Spaziergängen“ deutlich hervortritt, während sich in den übrigen Dichtungen aus dem humanistischen Orchester nur

hin und wieder ein politischer Posaunenstoß mächtig erhebt. Die politische Lyrik stand im unmittelbaren Gegensatze gegen den Quietismus der orientalischen; aber die schwäbische Dichterschule hatte bereits ihre Weisen angestimmt und Heine's Humor war ihre plänkelnde, tiraillierende Avantgarde. Wie keine geistige oder ästhetische Richtung urplötzlich und zusammenhanglos aus dem Boden wächst, sondern eine jede nur das gärende Streben der Vorläufer in klarer und bestimmter Form ausprägt: so hatte auch die politische Lyrik weitverzweigte Zusammenhänge in der modernen Poesie und war nur der geläuterte und selbständige Ausdruck dessen, was in Byron und Platen, in Uhland und Pfizer, in Lenau und Heine vereinzelt hervorblitzte. Das Bewußtsein ihrer Berechtigung gab ihr diese große Bestimmtheit, diese markierte Physiognomie. Zu diesem Bewußtsein aber verhalf ihr ein entscheidendes Zeitereignis, die Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV., Königs von Preußen, dessen anregende Beredsamkeit das schlummernde politische Leben des Volkes weckte. Die politische Lyrik hatte sich auf einen neuen Boden gestellt, auf den Boden der Überzeugung, der religiösen Gesinnung, und darin die Erbschaft Börne's angetreten. Weder Heine's zerrissene Form, noch das ahnungsvolle Irrlichtelieren unbestimmter Phantasien konnte ihr genehm sein; sie brauchte Energie des Ausdruckes, Ganzheit und Geschlossenheit der Kunstform, Pathos und ernsten, würdigen Mannesschritt statt aller phantastischen und frivolen Seitenpas. Die politische Lyrik parodierte die Romantik nicht mehr; sie betrachtete jede Don-Quixoterie als geistig überwunden und wandte sich in unmittelbarem Anlaufe gegen den Staat und die Gesellschaft, insoweit beide nicht mehr den idealen Ansprüchen genügten. So schloß sie sich an den junghegelschen Radikalismus, an die „deutschen Jahrbücher" an, denen sie viele philosophische Stichwörter ent-

nahm. Sie war von einer Frische, Jugendlichkeit, Begeisterung, welche ihr Auftreten als wesentlich neu erscheinen ließ und in der Litteratur Epoche machen mußte. Man hat viel über die Berechtigung der politischen Lyrik im allgemeinen hin und her gestritten; das Urteil einzelner kritischer Autoritäten hat sich gegen dieselbe erklärt und die noch zahlreichen Anhänger der Romantik haben ein Anathem auf sie herabgerufen. Doch entschieden zu ihren Gunsten spricht die offenkundige, nicht erzwungene Teilnahme, welche die ganze Nation diesen ernsten Liedern politischer Begeisterung schenkte, sowie das unzweifelhafte Talent ihrer Dichter. Denn wo sich produktive Kraft und freudiges Empfängnis auf einem Punkte begegnen, da ist dieser Punkt ein echter Quellpunkt der geschichtlichen Entwickelung und Notwendigkeit, deren Recht ein höheres ist als das Recht, das die ästhetischen Scholastiker mit subtilen Distinktionen in ihrem Kodex bestimmen. Doch diese Hohenpriester der althergebrachten ästhetischen Regel, welche sich vor jeder Neuerung bekreuzigen, die sie nicht in den überlieferten Rubriken unterbringen können, hätten zuerst wissen sollen, daß das gute Recht der politischen Lyrik, wenn sie auch hier in einer neuen Form auftrat, doch von sehr alten Zeiten her datiert. Oder haben sich die Griechen und Römer auf anakreontische Liebeslieder, auf die Feier des Chier- und Falerner-Weines, auf Schilderungen des Landlebens, auf Hirtenidyllen und Ackerbaupoeme, auf weise Lehren des Lebensgenusses beschränkt? Haben sie nicht auch den Staat und seine ruhige Weisheit, das Gesetz, seine energische Bewegung, den Krieg, gefeiert? Ist nicht Pindar, der erhabene Sänger der olympischen Spiele, der größten griechischen Nationalfeierlichkeit, ebenso gut ein politischer Lyriker, wie Tyrtäos, der mit seinen Kriegsliedern die Lacedämonier begeisterte? Hat Horaz nicht seine Inspirationen ebenso zeitgeschichtlichen Ereignissen wie

dem Kreise seines Privatlebens entnommen? Sind nicht politische Beziehungen durch alle seine Oden zerstreut und sind selbst seine servilsten Oden auf Augustus nicht von höherer Bedeutung, als diejenigen, die er an seine Chloë oder gar in anum libidinosam gedichtet hat? Weht darin nicht ein Hauch von der Energie des weltbesiegenden Roms, die der Dichter nicht einmal zu verleugnen vermag, der in der Schlacht feig seinen Schild fortgeworfen und die Flucht ergriffen? Von den Satirikern, von einem Juvenal und Martial, wollen wir nicht einmal sprechen; denn die Satire kann nur an ihre eigene Zeit und an deren Sitten anknüpfen; sie ist wertlos, wenn sie keine Säkularbilder liefert. Doch fassen wir das vielgepriesene Mittelalter ins Auge, das mit seiner lammfrommen Minnepoesie und Empfindungständelei die Romantik so beseligt hat und an das sich noch heutzutage die nichtssagende Lyrik anlehnt — haben die Troubadours nicht auch feurige Sirventes gegen staatliche und kirchliche Tyrannei geschleudert? Sind Walther von der Vogelweide und Pierre Cardinal nicht politische Lyriker? Ja, hat der größte Dichter des Mittelalters, der gewaltige Dante, nicht in seine Hölle und seinen Himmel die Helden seiner Zeit hineingedichtet und die mächtigen Kämpfe seines eisen- und glaubensfesten Jahrhunderts in den Fresken seiner Phantasie verewigt? Wohnt in der città dolente nicht ebensoviel politische Poesie, wie in den Räumen des Paradieses? Ist es nicht eine Galerie von Zeitgenossen, die er von den Flammen des höllischen Feuers beleuchten läßt? Und wäre es nicht ganz dasselbe, wenn ein moderner Dichter in seine divina commedia einen Louis Napoleon und Nikolaus, einen Metternich und Bismarck, einen Mazzini und Garibaldi, einen Maximilian und Bazaine aufnähme? „Löschpapierne Zeitungspoesie!“ würden die Dilettanten rufen, die in der Poesie und Ästhetik das große Wort führen und lange Kommentare über den

schwarzen Corso Donati schreiben, der für die Zeit Dante's so wenig eines Kommentars bedurfte, wie irgend ein reaktionärer Brandstifter für die unsrige. Hat nicht selbst der fromme Klopstock die französische Revolution in einer oft unskandierbaren Begeisterung verherrlicht? Waren die Dichter der Befreiungskriege, Körner, Arndt, Stägemann, nicht politische Lyriker? Die Verurteilung der politischen Lyrik konnte sich daher, wenn sie überhaupt vernünftig motiviert werden sollte, nur auf die Erscheinungsform dieser Richtung beziehen, wie sie in den vierziger Jahren hervortrat. Es war vor allem die Unbestimmtheit ihres Gehaltes, welche das kritische Verdammungsurteil herausforderte; sie lehnte sich an keine nationalen Thatsachen an; sie ließ nur ins Blaue hinein ihren Kampfruf erschallen. Es war eine Lyrik der Postulate, die sich von der österreichischen dadurch unterschied, daß sie ihre ganz bestimmten Stichwörter hatte, wenngleich sie diese Stichwörter oft unklar durcheinander warf. Sie war der Gegenschlag gegen die Blasiertheit und Trivialität der Zeit, gegen die Inhaltlosigkeit der Liebes- und Mondscheinlyrik, gegen die Selbstvernichtung heinisierender Bajazzos; sie war ein energischer Ruf zur That, der bei der ganzen Nation ein Echo fand. Die Stagnation der öffentlichen Zustände hatte bisher bei den einzelnen Indifferenz und Langeweile hervorgerufen, ja, selbst die Lebensmüdigkeit im Privatleben gefördert. Die politische Lyrik trat mit Begeisterung für das öffentliche Leben auf, das sie durch die Macht des Gedankens in Fluß bringen wollte. Auch sie sehnte sich nach dem Tode, aber nicht aus Gleichgiltigkeit gegen das Leben, sondern weil sie ihn für das vollgiltige Siegel der That ansah, weil sie ehrenvoll und schön zu sterben wünschte. Aber ihre Thatenlust hatte kein Feld, ihre Kampfeslust keinen Feind. Sie wollte drein-

schlagen, gleichviel auf wen, nur um ihre Tapferkeit, ihren Heldenmut zu bewähren:

„O frage nicht, wo Feinde sind!
Die Feinde kommen mit dem Wind —"

Es war in einer anderen Form die Sehnsucht junger Militärs, die auf Avancement dienen: Krieg um jeden Preis — dann lichtet sich die Rangliste! Freilich kämpfte diese Lyrik unter den Fahnen der Freiheit; aber diese Freiheit war so unbestimmt, daß man sie ohne weiteres mit der Kampflust identifizieren konnte. Ihre Unbestimmtheit bannte sie in einen engen, begrenzten Kreis, denn sie hatte nichts darzustellen, nichts zu schildern, als den inneren Drang und Trieb. Es war eine Lyrik der Apostrophen, des kategorischen Imperativs in der Politik; aber sie hatte eine in vollen Klängen austönende Formvollendung, Adel, Kraft und Schwung. Nur allmählich überwog bei ihrer Entwickelung das Satirische, das durch Begegnisse mit der Polizei Verbitterte; aber auch ihre Gestaltungskraft nahm zu, sie begann in festeren Umrissen zu dichten; geschichtliche Ereignisse gaben ihr einen objektiven Hintergrund. So trat ihre Bedeutung immer mehr hervor: die erste Phase der echten Zeitlyrik zu sein, die in klarer Form dem Genius des Jahrhunderts huldigt und was die Herzen und Geister der Lebenden bewegt, in künstlerischer Gestalt der Nachwelt aufbewahrt. Sie war eine Lyrik der Stimmung, welcher eine Poesie der Gestaltung folgen mußte.

Der Chorführer dieser Poeten, Georg Herwegh aus Stuttgart (geb. am 31. Mai 1817), der wie ein politischer Triumphator durch Deutschland zog, überall gefeiert, angetoastet und selbst vom Könige von Preußen zur Audienz befohlen, hatte zuerst die politische Lyrik von jenen üppigen Gewändern der österreichischen Dichterschule befreit, von allen diesen verdeckenden Bilderschleiern, und ihre festen Züge, ihre

klare Form enthüllt. Die „Gedichte eines Lebendigen“ (1841, 10. Aufl. 1877), übten eine berauschende Wirkung aus, die sogar von ihrer Tendenz zum Teil unabhängig war; denn sonst hätten sich nicht so viele Anhänger des konservativen und orthodoxen Prinzips an diesem poetischen Feuerweine erquickt. Arnold Ruge hob in den „deutschen Jahrbüchern“ Herwegh als den Dichterkönig auf den Schild und stellte die politische Lyrik als die bedeutendste Phase der jüngsten litterarischen Entwickelung der ganzen Romantik gegenüber. In der That vereinigte die Form Herwegh's Platen und Béranger; sie war ebenso gediegen und schwunghaft, wie volkstümlich und melodisch; sie war von großer Einfachheit, Klarheit und Kraft. Die politische Freiheitsbegeisterung vermied hier das schüchterne Allegorisieren der österreichischen Poeten; sie wandte sich unmittelbar an die Jugend und das Volk. Herwegh's Gedichte waren aus einem Gusse, aus dem Vollen geschaffen; nichts Spielerisches, nichts Herbeigesuchtes, nichts Angelötetes; es war eine Poesie von Beruf, ohne den leisesten Anflug des Dilettantismus. Sie erinnerte an „Leier und Schwert;“ sie war eine Verherrlichung der Thatkraft, der Selbstbestimmung, der ganzen Glorie, welche eine männliche Jugend umschwebt. Sie drückte die Stimmung, die geistige Atmosphäre der Zeit mit hinreißender Prägnanz aus, und in dieser Atmosphäre schwebten, wundersam gespiegelt, die Bilder der Zukunft. Die Witterung der Zukunft lebte in ihnen. Er war ihr klarster und bestimmtester Prophet; kein Diplomat hat sie so vorausgesehen, niemand mit so sicheren Zügen gemalt, was wirklich eingetroffen. Auch diese alte Bewährung des Dichterberufes hat ihre unleugbare Bedeutung. Dagegen war die Herwegh'sche Lyrik für die Gegenwart unpraktisch, ziellos hin und her fahrend. Der Dichter brachte bald der Republik ein Hoch, bald feierte er den König von Preußen,

den er zu einem Eroberungskriege gegen das übrige Deutschland einlud. Bald brauste seine Lyrik in nationaler Begeisterung auf und schwärmte für die Söhne Teut's; dann nahm sie wieder eine kosmopolitische Färbung an und pries die Freiheit, welche die nationalen Unterschiede aufhebt. Sie verlangt „ein Trauerspiel der Freiheit für der Sklaverei Idylle"; aber der heilige Krieg soll nur zum ewigen Völkerfrieden führen, zu einer neuen Idylle, welche der „sich in den Gluten eines Meleager verzehrenden Jugend" wenig genehm gewesen wäre.

So bietet uns die Herwegh'sche Poesie eine bunte Musterkarte der verschiedensten philosophischen und politischen Stichwörter, welche alle mit der gleichen Farbenpracht ausgestattet sind. Der Grundzug dieser Lyrik ist freilich die Predigt gegen kirchliche und weltliche Tyrannei, ihr Motto der alte Vignettenlöwe der Schiller'schen Räuber, der sich in tyrannos bäumt. Eine dithyrambische Feier des „Protestantismus" in der von Ruge gestempelten Bedeutung des Wortes geht Hand in Hand mit einer fulminanten Kriegserklärung gegen den römischen Stuhl und das katholische Priestertum. Indes wird die Klarheit der Form durch die Gärung der, Gedanken nie beeinträchtigt. Einzelne Herwegh'sche Gedichte wie der weihevolle „Gang um Mitternacht," der wilde „Aufruf": „Reißt die Kreuze aus der Erden," ein so stürmisches Kampflied, wie es selten gesungen worden ist, das melodische „Reiterlied", ein Lied von größter Abrundung, die zauberisch schöne Elegie:

> Ich möchte hingehn wie das Abendrot
> Und wie der Tag mit seinen letzten Gluten —

werden unserer Litteratur ein dauernder Schmuck sein. Am gedankenreichsten ist das Gedicht auf „Büchners Tod," und auch die Sonette enthalten viel Sinnreiches in gerundeter Form, einzelne saint-simonistische Phantasien über Liebe und

Ehe, litterarische Denkmale und Naturbilder von großer Anmut.

Im zweiten Teile der „Gedichte eines Lebendigen“ (1844) tritt die Tendenz des Poeten klarer und bestimmter hervor, aber der hinreißende Nerv der Begeisterung, die ursprüngliche Dichterkraft ist bedeutend abgeschwächt; die jugendliche Kampfeslust war schon mancher Enttäuschung preisgegeben, und der epigrammatische Ton, der sich in einzelnen schlagenden Wendungen der früheren Gedichte bereits als eine vorherrschende Eigentümlichkeit der Herwegh'schen Dichtweise offenbarte, drängte hier Schwung und Pathos mehr in den Hintergrund. Nur der „Morgenruf“:

„Die Lerche war's, nicht die Nachtigall,
Die eben am Himmel geschlagen“

und die Terzinen des Schlußgedichtes haben Schwung und Würde. Der Dichter, der im ersten Teile eine nationale Bedeutung für sich in Anspruch nahm, will jetzt nur noch ein Dichter der Partei sein:

„Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter solch' ein Wort verfemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?
Nur offen, wie ein Mann: Für oder wider!
Und die Parole: Sklave oder frei!
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei.“

Während in den ersten Gedichten der persönliche Gott mit seinem Fluche und Segen, zu dem der Dichter betet oder mit dem er grollt, ihn in alttestamentlicher Weise inspiriert, setzt der zweite Teil ein poetisches Heidentum mit atheistischen Prinzipien in Szene, singt ein ironisches „Heidenlied“ und verherrlicht Ludwig Feuerbach und die Unsterblichkeitsleugner. Seitdem hat Herwegh nur durch seine Beteiligung am Badischen Revolutionskriege, die von allerdings nicht

unverdächtiger Seite und irrtümlicher Weise als eine Horazische dargestellt wird, von sich sprechen gemacht und außer Übersetzungen Lamartine's und einiger Shakespeare'schen Dramen und Gedichten von fragwürdigem Humor, die gegen Preußen, die deutsche Einheitsbewegung und die Erfüllung seiner Jugendideale gerichtet sind und in einer Sammlung „Neuer Gedichte" (1877), nach seinem Tode (am 7. April 1875) erschienen, nichts von Bedeutung veröffentlicht. Er hatte seit 1849 anfangs in Paris, später meistens in der Schweiz, von 1866 ab in Baden-Baden gelebt, wo er auch starb.

Fast gleichzeitig mit Herwegh machte sich Franz Dingelstedt aus Halsdorf in Oberhessen (geb. am 30. Juni 1814) als politischer Lyriker einen Namen. Dingelstedt war Lehrer an einer Erziehungsanstalt bei Hannover und wurde 1836 an das Gymnasium zu Kassel berufen, später nach Fulda versetzt; doch nahm er 1841, unzufrieden mit seinen Verhältnissen, seinen Abschied, wurde 1843 vom Könige von Württemberg als Bibliothekar und Hofrat nach Stuttgart berufen und 1850 als Legationsrat und Intendant des Königlichen Hoftheaters nach München, wo er durch eine ausgezeichnete künstlerische und praktische Wirksamkeit nicht nur das Institut hob, sondern auch in weiten Kreisen anregend und fördernd wirkte und in der wissenschaftlichen und poetischen Tafelrunde, die König Maximilian um sich versammelte, einen der ersten Plätze einnahm. Von hier wurde der Dichter im Jahre 1857 an die Ilm berufen, mit der Leitung des Weimarschen Hoftheaters betraut, wo er durch die Inszenierung der Shakespeare'schen Historien im Zusammenhang nach eigener freier Bearbeitung die deutsche Theatergeschichte um ein interessantes Blatt bereicherte, wie er dies schon früher in München 1854 durch das Gesamt-Gastspiel der hervorragendsten deutschen Schauspieler in zwölf klassischen Dramen gethan hatte. Außer den Shakespeare'schen

Historien bearbeitete er auch den „Sturm" und „das Wintermärchen", Molière's „Geizigen" und andere Dramen des Auslandes mit vielem Geschick für die deutsche Bühne. Als Leiter des kaiserlichen Opernhauses 1868 nach Wien berufen, schien Dingelstedt seiner erfreulichen Wirksamkeit entfremdet, bis er 1871 die künstlerische Leitung der ersten deutschen Bühne, des Burgtheaters, übernahm, wo er für die dramatische Dichtung frei nach seinen künstlerischen Intentionen wirkte, die von ihm so gewandt eingerichteten Shakespeare'schen Historien auf die Bühne brachte, für Inszenierungen in großem Stil Sorge trug und manchem jüngeren Talent die Pforten der altberühmten Theaterstätte erschloß. Er starb zu Wien am 15. Mai 1881.

Dingelstedt war als Lyriker und Novellist 1839 aufgetreten, ohne indessen für seine Produktionen ein Publikum zu finden. Erst die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (1840) machten, obgleich sie anonym erschienen waren, seinen Namen bald in den weitesten Kreisen bekannt. Dingelstedt's jungdeutsche, von Hause aus ästhetisch angeflogene Natur eignete sich wenig dazu, einen „Trompetenruf im Morgengrauen" ertönen zu lassen oder die Alarmtrommel stürmisch zu rühren. Staub aufzuwühlen in der politischen Arena, das konnte auf kurze Zeit seinem Ehrgeize schmeicheln, mußte aber zuletzt seiner Vorliebe für Sauberkeit und Eleganz der Form widerstreben. So suchen wir bei Dingelstedt vergeblich die Herwegh'sche Kampf- und Schwertlyrik und ihren hinreißenden Enthusiasmus. Dagegen atmet die Form bei ihm echt künstlerischen Hauch; der Rhythmus ist meisterhaft gehandhabt; marmorne Gediegenheit in dem Strophenbau und der Gedankenfügung zeugen von einem architektonischen Talente, das nur zufällig auf dem Felde der Gesinnungslyrik debutierte, dem von Hause aus höhere künstlerische Ziele erreichbar waren. Weniger

abhängig von Äußerlichkeiten, als Herwegh, übernimmt er in einem schwunghaften Gedichte die Verteidigung von Anastasius Grün in Versen, die er gegen spätere Angriffe als Schutzwehr für sich selbst benutzen konnte:

„Ja sie kann es nicht begreifen, ihre Prosa und Gemeinheit,
Daß ein Name, wie der deine, bürgt für der Gesinnung Reinheit.“

Neben einzelnen Gedichten von Adel und Würde findet sich eine große Menge satirischer Randglossen und treffender Spitzen, in denen der kosmopolitische Nachtwächter einzelne romantische Trunkenbolde, pedantische Ruhestörer und verschlafene Nachzügler des Jahrhunderts auf seine poetische Wache bringt. Bedeutender sind die „Gedichte“ (1845, neue Aufl. 1858), in denen sich Dingelstedt's künstlerischer Takt und maßvolle Bildung, seine Goethe'sche Eleganz und Grazie und moderne Lebensauffassung in Stoff und Form gleichmäßig bewähren. Nur wiegt hin und wieder das Süße und Zierliche vor, und eine kokette Weltschmerzpositur, ein skeptischer Dandysmus, der mit dem Modefächer erhitzten Gefühlen Kühlung zuweht, lassen eine durchgreifende männliche Energie selten zu Worte kommen. Die Krone dieser Gedichte ist der „Roman,“ eine Schöpfung aus einem Gusse, ein dichterisches Lebensbild vom wärmsten Kolorit, hinreißender Sprache der Leidenschaft und großer Plastik der Darstellung; ein Liebesdrama, das den Konflikt naturwüchsiger Empfindung mit der Sitte der Gesellschaft in ergreifenden Kontrasten schildert. Ein südlicher exotischer Duft schwebt träumerisch über dieser Dichtung, deren rhythmische Akkorde vom seltensten Wohlklange sind. Mit einer bewunderungswürdigen Anmut führt uns Dingelstedt durch eine Kette von Situationen, deren Bedenklichkeit bei so gedämpfter Beleuchtung und künstlerischer Anschauung schwindet; denn sie sind alle verklärt von einer im Innersten bebenden, Anteil heischenden Empfindung, und das Sinnlich-Üppige scheint einer fernen, glühenden Zone anzugehören.

Die dumpfe, stumme Leidenschaft des exotischen Naturkindes ist in ihrer Wildheit ebenso prächtig geschildert, wie die durch das Pikante des Verhältnisses angeregte Neigung des blasierten, modernen „Kulturbarbaren," mit dessen Empfindung die Reflexion gleichen Schritt hält, und der noch im Rausche der Leidenschaft das Bewußtsein zu bewahren scheint, eine halb ethnographische, halb psychologische Studie zu machen.

„Wahrhaftig, mir ist oft zu Sinn,
Als führ' ich durch ein Märchen hin.
Sie selbst in Freuden und in Schmerzen
Liegt mir, ein Rätsel, an dem Herzen."

Die Verse dieses Gedichtes atmen jenen unnachahmlichen Zauber, der nimmer fehlt, wenn die Dichtung selbst wie ein Erlebnis aus der Seele des Dichters hervorsprüht.

Nachdem wir uns ganz in diesen Roman versenkt, wird die Gedichtsammlung: „Nacht und Morgen, neue Zeitgedichte" (1851) nur einen herabstimmenden Eindruck machen können, wenn wir uns auch an vielen schönen und geistvollen Einzelheiten erfreuen. Es weht uns daraus an vielen Stellen eine in der damaligen Zeit liegende Müdigkeit entgegen, die wie ein schwüler Sommerhimmel sich gern in satirischen Blitzen entladet. „Die Fresken in der Paulskirche" enthalten treffliche und schlagende Epigramme; aber das bloß negative Verhalten gegen eine große, schöne, nur in ihren Resultaten unfruchtbare Begeisterung verletzt den historischen Sinn, dem auch die Energie des Willens und das Streben zur Erreichung des Ideals achtungswert und bedeutsam erscheint. Dem kosmopolitischen Nachtwächter war der Freiheitstumult in Deutschland zu arg geworden; er gebärdete sich jetzt mit Spieß und Pfeife als ein Trabant der Ordnung, obgleich das Licht einer liberalen Gesinnung noch in seiner eigenen Dichterlaterne brennt. Über welchen Schwung, Adel und rhythmische Grazie die Muse Dingel-

stedt's gebietet, das bewies auch der Prolog des Dichters zur Münchener Beethovenfeier mit seinen weltweiten Anschauungen und prächtig wogenden Achtfüßlern.

Der lyrischen Produktion Dingelstedt's zur Seite geht seine novellistische, die, ebenso wie seine Reisebilder, einen wesentlich jungdeutschen Firniß hat. Dingelstedt's „Novellen" sind, wie die Schefer's, in Prosa kondensierte Lyrik: elegant, liebenswürdig, duftig, oft von großer, psychologischer Feinheit, aber auch krankhaft sentimental und ohne objektive Frische. Lebendige Schilderung und warmes Gefühl zeichnen die größere Novelle: „Unter der Erde" (2 Bde., 1840) aus. Sein „Heptameron" (2 Bde., 1841) enthält, besonders auf historischem Gebiete, viel Mattes und Farbloses; einzelne volkstümliche Genrebilder, wie der „Eselsfritze," sind sentimental verzeichnet; aber die eigentlichen Salonnovellen haben fashionablen Schwung und bieten fesselnde psychologische Entwickelungen dar. Dasselbe gilt von den „Sieben friedlichen Erzählungen" (2 Bde., 1844) und dem „Novellenbuch" (1856). Eine moderne high-life-Novelle voll Lebenswahrheit und Humor ist „die Amazone" (2 Bde., 1868). Schimmernde Lichter von Esprit und Verve, ein geistiger Funkenregen zieht sich durch dieselbe; doch würde dies geistige Feuerwerk, nachdem es abgebrannt ist, nur einen öden Eindruck zurücklassen, wenn nicht die verdeckte Glut echter Empfindung und Leidenschaft die Novelle durchglühte. Der Inhalt derselben ist Kreuzmariagespiel, eine Widerlegung der Theorie der Wahlverwandtschaften, soweit sie auf der Anziehung des Entgegengesetzten beruht. Nachdem es eine Zeitlang den Anschein hatte, als müßte die Künstlerin durch den Salon des Diplomaten, die Bankierstochter durch das Atelier des Malers unwiderstehlich angezogen werden, finden sich zuletzt die weltmännischen und künstlerischen Elemente zusammen. Über die Harmonie, die

durch Ergänzung hervorgerufen werden soll, triumphiert die Harmonie ursprünglicher Seelenverwandtschaft. Dies psychologische Gemälde hat einen glänzenden Rahmen. Wir durchwandern alle Kreise der feinen Gesellschaft, schreiten aus dem Atelier des Malers in das Boudoir der Primadonna, in das Kabinet des Diplomaten, in das Kontor — und ein Brillantfeuer, ein geistiges elektrisches Licht beleuchtet alle diese Stätten eines tonangebenden sozialen Wirkens. Im „Wanderbuch" (1843) und „Jusqu' à la mer, Erinnerungen an Holland" (1847) zeigt sich Dingelstedt als gewandter Darsteller und feiner Beobachter. Sein 1850 zuerst aufgeführtes Trauerspiel: „das Haus des Barneveldt," hat künstlerische Haltung und edle Einfachheit[1]).

Energischer, zugreifender als Dingelstedt, aber ohne seine Feinheit und Eleganz; klarer, bestimmter, wissenschaftlich gebildeter, maßvoller als Herwegh, aber ohne seinen hinreißenden Schwung; heimisch auf allen Gebieten der Produktion, Litterarhistoriker, Kritiker, Dramatiker, Romandichter, hat sich Robert Prutz aus Stettin (geb. am 30. Mai 1816) doch hauptsächlich als politischer Lyriker einen hervorragenden Namen erworben, wenn er auch weniger, wie Herwegh, die wilde Jagd der Freiheit mobil machte und lyrisch herbeibrausen ließ, sondern nur geistige Kerntruppen, an bestimmte Ziele und an ein sicheres Visieren gewöhnt, ins Feuer führte. Prutz ist der solideste und massivste der politischen Freiheitssänger; er hat seinen Damaszener in der Hegel'schen Schule geschärft. Seine satirischen Hiebe sind tüchtige Quarten und Terzen; er trifft den Gegner stets; nur bisweilen springt von der Wucht des Hiebes die poetische Klinge. Er bestieg

[1]) Eine Gesamtausgabe von F. von Dingelstedt's Werken erschien in Berlin: „Sämtliche Werke," 12 Bde. (1877); sie zeigt uns das vielseitige, gewandte und geistsprühende Talent des Dichters in der Summe seiner Leistungen.



nie den Dreifuß, um zu prophezeien; aber er sprach fest und bestimmt die Forderungen seiner Partei aus. Freilich klingt die bestimmte politische Formel unpoetisch; und wenn er bei Gelegenheit des Kölner Dombaues in einer Anrede an den König von Preußen, dem Wunsche des Volkes nach „Konstitution“ einen poetischen, aber fast unskandierbaren Ausdruck gab, so klang dies freilich mehr wie eine gereimte Petition und hatte nicht im entferntesten den Zauber, den das Herwegh'sche Gedicht atmete, welches wie eine kriegschnaubende Furie ins Blaue stürmte, aber indem es sich im Elemente der Stimmung hielt, einen reineren lyrischen Effekt machte. Doch die Muse von Robert Prutz war den Gemäßigten und Verständigen willkommener; sie war immer stattlich angethan, erschien stets in sauberem Metrum, mit blankgeputzten Gedanken und scharfen satirischen Sporen. Robert Prutz, früher eifriger Mitarbeiter der „Halleschen“ und „deutschen Jahrbücher“, 1847 Dramaturg in Hamburg, 1848 in Berlin Hauptredner des konstitutionellen Klubs, 1849—50 Professor der Litteratur in Halle, lebte, nachdem er seine Professur niedergelegt hatte, in Stettin, wo er am 21. Juni 1872 starb. Er machte auf dem Gebiete der Lyrik zuerst 1840 durch sein Gedicht: „der Rhein“ Aufsehen. Niklas Becker in Köln hatte den kriegerischen Herausforderungen des französischen Ministeriums Thiers' und den Rheinliedern Alfred de Musset's und anderer Pariser rheinlüsterner Barden sein deutsches „Rheinlied“ gegenübergestellt und damit der Stimmung Deutschlands einen treffenden Ausdruck gegeben. Dies Rheinlied erweckte einen beispiellosen Enthusiasmus; es wurde hundertmal komponiert, in allen Salons und auf allen Straßen gesungen. Das Talent von Niklas Becker, das sich in seinen später gesammelten „Gedichten“ als sehr mäßig und untergeordnet auswies, war durch dies Rheinlied förmlich überrascht worden; diese

Prachtblüte war über Nacht in seinem poetischen Küchengarten aufgeschossen, und der Rausch, den ihr Duft hervorrief, befremdete den Dichter selbst. Es waren wenige kurze Verse; aber sie hatten eine geballte Faust, und dies genügte in einer Zeit, wo man jenseits und diesseits des Rheins sich darin gefiel, die Faust zu ballen. Prutz wollte nun zeigen, daß diese Faust leer war und stellte dem bloßen Patriotismus des Gefühles einen Patriotismus des Gedankens gegenüber. Die Nation sollte nicht bloß für ihre farbigen Grenzen kämpfen, sondern auch für ihre geistigen Güter, deren Vermehrung im Geiste der Freiheit ihr ans Herz gelegt wurde. So war das Gedicht von Prutz, „der Rhein“, eine Vertiefung des Becker'schen Rheinliedes, reicher an Gedanken, aber nicht von sangbarer Form. Damit ist der Charakter der Lyrik von Prutz überhaupt ausgesprochen. Es ist eine Reflexionspoesie mit geschulten, klar ausgeprägten Gedanken, oft von schlagfertiger Rhetorik, oft von einfacher tiefer Empfindung, die indes selten mit naiver Innigkeit ausgedrückt ist, oft von erbitterter satirischer Färbung; aber trotz melodischer, reiner Metrik, trotz der Vorliebe für Strophen und Refrains ohne einschmeichelnde Sangbarkeit. Sie ist zu gewichtig, um in Tönen zu verflattern. Auch diese Reflexionspoesie hat ihr gutes Recht und in Klopstock und Schiller ihre glänzenden Vorbilder. In den „Gedichten“ (1841), die dem Rheinliede von Prutz folgten, finden sich einzelne vortreffliche Balladen und Romanzen, einzelne harmlose Liebeslieder, aber ohne den Zauber und Schmelz Heine's und Uhland's, und einige freiheitstrunkene Gedichte. Doch der ganzen Sammlung fehlte eine bestimmte Physiognomie; sie war eine Aufspeicherung poetischer Studien. Dagegen trug die zweite Sammlung: „Neuere Gedichte“ (1843) den scharf ausgeprägten Stempel des Prutz'schen Talentes. Prutz, bei dem die litterarhistorische und kritische Wendung

selten fehlt, tritt gleich im Anfange in der „Rechtfertigung“ als der Herold der politischen Lyrik auf, die der alten Wein- und Liebeslyrik den Krieg erklärt. Herwegh vertrat in bloß dichterischem Drange die jugendliche Richtung in der Poesie; Prutz suchte in Versen ihre Berechtigung klar zu machen; er hatte diese Jugendlichkeit verloren, indem er sie doktrinär verteidigte. Das schwunghafteste Gedicht der Sammlung ist wohl „die Sonntagsfeier“, worin der Dichter, statt des idyllischen Glaubens der Kindheit, die männliche Andacht der historischen That und die Herrlichkeit des freien Geistes preist. Wie scharf tritt dies Gedicht nicht bloß theologischer Selbstgenugsamkeit, sondern auch dem Quietismus der orientalischen Lyrik gegenüber! Mit welchem mächtigen Hymnenschwunge wird hier der fortschreitende Geist des Westens, die Energie der geschichtlichen Bewegung gefeiert! Wie hier im Odenstile, so erklärt er sich in anderen Gedichten z. B.: „die neue freie Zeit“ satirisch gegen die theologische Reaktion. Überhaupt ist die Form der Satire dem Talent des Dichters am angemessensten; er kehrt in Lyrik, Drama und Roman immer wieder zu ihr zurück, er weiß ihr große Virtuosität und Beweglichkeit und selbst einen liebenswürdigen, phantastischen Anflug zu geben, der ihre Herbheit mildert. Vortrefflich ist z. B. die rhythmische Einkleidung des „Lügenmärchens“. Wenn Herwegh für seine Dame, die Freiheit, oft auf wunderbare Abenteuer ausgeht und nicht selten Windmühlen für Riesen hält, so weiß Prutz, frei von aller Nebelhaftigkeit, genau, wofür er kämpft, und was er will; ja er weiß es zu sehr. Er verleugnet oft die Unschuld der Poesie, die sie gegenüber den Geheimnissen des politischen Hausstandes bewahren muß. Er präzisiert seine Forderungen, Freiheit der Presse, sein „A und O“, die Konstitution mit einer alle Umschreibungen verschmähenden Genauigkeit. Das ist durchaus praktisch, aber wenig poetisch. Die Poesie er-

schrickt vor dieser Bestimmtheit, mit welcher politische Begriffe vor ihr Forum gezogen werden. Der nackte Begriff ist immer unpoetisch; die Poesie wird durch jede Formel ertötet. Sie will Emfindung und Gestalt. Nach dieser Seite hin drohte der politischen Lyrik überhaupt die Gefahr, sich in eine löschpapierne Zeitungspoesie zu verwandeln und gereimte Leitartikel zu liefern, eine Gefahr, welche alle Bedenken ihrer Gegner zu rechtfertigen schien, aber keineswegs in ihrem Wesen begründet ist und sowohl von Herwegh, als auch von Freiligrath glücklich vermieden wurde. Die Sammlung „Gedichte" von Prutz, welche 1849 erschien, gehörte, wie „Nacht und Morgen" von Dingelstedt, einer Epoche der Enttäuschung an, welche dem poetischen Schwunge und der harmonischen Ganzheit der Dichtungen wenig günstig ist. Bedeckter Himmel, laue Temperatur, trübe Farben, viel Staub und hin und her springendes Wetterleuchten: das war die Beschaffenheit der Zeitatmosphäre, in welcher nur eine laue, trübe Poesie gedeihen konnte. Die Satire, die Prutz in den „Neuspanischen Romanzen" gegen das Frankfurter Parlament richtet, verfällt oft in den Ton einer Drehorgel und liebt es, sich in Wort- und Reimspielereien zu ergehen, in humoristischen Assonanzen, die oft trivial genug erklingen. Diese Satire hat eine unangenehme Verbissenheit; es fehlt ihr der freie Schwung des Humors; sie ist persönlich und kleinlich, dabei von wässeriger Breite, ohne Heine's Magie der Persiflage. Pathetische Trauerklänge auf Robert Blum's Tod, „die Haustafel", idyllische Gelegenheitsgedichte, ein humoristisches Kindermärchen bilden eine bunte Sammlung aus sehr heterogenen Bestandteilen, aus der uns trotz einzelner satirischer Treffer und anmutiger Blüten keine recht dichterische Wärme entgegenweht. Diese Wärme, sonst ein Vorrecht der Jugend, fand sich in überraschender Weise in den Gedichten „aus der Heimat"

(1858), in denen Prutz einen im Spätsommer des Lebens aufblühenden Liebesfrühling besingt, welcher den Dichter in die glühendsten und üppigsten Träume wiegt. Eine wiedergefundene Jugendliebe begeisterte Prutz zu diesen Poesien, deren leidenschaftliche, aller Prüderie Hohn sprechende Färbung ihnen unter den modernen deutschen Liebesliedern eine eigentümliche Stelle anweist. Daß diese Lieder aus eigenem Erlebnis hervorgegangen, gesteht der Dichter selbst:

Ach ihr zuckersüßen Jungen,
Frommgescheitelt zarte Seelen,
Deren Herz in Ängsten bebt,
Hält ihr Arm ein Weib umschlungen!
Ja, ich darf es nicht verhehlen,
Wahrheit ist, was ich gesungen,
Diese Lieder sind gelebt!

Er rechnet dabei auf das Anathem der Welt:

Heißer brennen uns're Flammen
Als der Holzstoß, den ihr rüstet —

und dies Anathem konnte bei dem Geständnis des Selbsterlebten, durch welches das Publikum auf die bürgerlichen Lebensverhältnisse des Autors hingewiesen wurde, und bei dem Lovely-Geschmack, der nur die Verherrlichung einer Backfischliebe goutiert, wohl erwartet werden. Daß der dithyrambische Taumel der Lust, wie er sich besonders in den „Hymnen der Nacht" ausspricht, nirgends sich in einen Bilderwust verirrt, nirgends die Klarheit der Form trübt, ist ebenso ein künstlerisches Verdienst dieser Gedichte, wie es auf der anderen Seite den unverhüllten Situationen gegenüber um so größeren Anstoß geben mußte. Die Gedichte, welche das eheliche Glück feiern und die häusliche Tafelrunde schildern, stehen mit diesen Hymnen der Liebeslust in einem auffallenden Kontrast. Die „Herbstrosen, neue Gedichte" (1865) tragen durchaus nicht einen herbstlichen Charakter; es sind

keine welken, sondern frische, tauige Rosen. Der Dichter feiert die heilige Jugend seiner Seele, die Maienzeit seines Herzens; er singt von Liebe, obschon ihm Silberfädchen die dunkle Lockenfülle durchziehen. Ein sanguinisches, vertrauliches, leichtlebiges Temperament, eine genußfreudige, optimistische Gesinnung charakterisieren diese Lyrik, auf der ein heller Sonnenschein ruht. Lieder voll glühender Sinnlichkeit wechseln mit plastischen Terzinen von getragenem Gedankenschwung. Ein anmutiger Geist und Fluß herrscht in beiden, der Ausdruck hat bei aller Einfachheit einen Adel, wie ihn nur das gereifte Talent seinen Schöpfungen auszuprägen vermag.

Die Lyrik von Robert Prutz giebt uns nicht, wie die von Herwegh, den ganzen Dichter. Der vielseitige Geist dieses frischen, kräftig zugreifenden Autors versuchte sich auch im Drama und im Romane, wo wir ihm wieder begegnen werden; er übte als Litterarhistoriker, als polemischer Autor, als Kritiker im „deutschen Museum,“ das er Jahre hindurch mit vielem Takte redigiert hat, eine weitgreifende Wirksamkeit. Er hat sich in seiner Monographie: „der Göttinger Dichterbund“ (1841), in der „Geschichte des deutschen Journalismus“ (1 Bd., 1845), in den „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters“ (1847) und anderen Werken als ein fleißiger, klarer, vorurteilsfreier Forscher und gewandter, bisweilen etwas redseliger Darsteller bewährt und sich auch durch die Herausgabe des „litterarhistorischen Taschenbuches“ (6 Bde., 1843—48), welches tüchtige Kräfte versammelte, um die wissenschaftliche Fortbildung der Litteraturgeschichte große Verdienste erworben. Seine Lyrik ist daher nur eine poetische Ergänzung seines ganzen Strebens, und wenn es ihr im ganzen an ursprünglicher Kraft und Phantasiereichtum fehlt, so steht sie dagegen unter der Herrschaft des guten Geschmackes und der geistigen Bildung.

Von größerer Naivetät und Unmittelbarkeit der dichterischen Empfängnis, als Prutz, bezeichnet August Heinrich Hoffmann aus Fallersleben (geb. am 2. April 1798) den Übergang der politischen Lyrik in ihr sangbares Studium, in die einfache Liederpoesie. Hoffmann, seit 1823 Kustos der Universitätsbibliothek in Breslau, seit 1830 Professor der deutschen Sprache und Litteratur an der dortigen Universität, 1842 wegen seiner „unpolitischen Lieder" seiner Stellung entsetzt, seit 1845 in Mecklenburg ansässig, seit 1849 verheiratet in Bingerbrück und Neuwied, später in Weimar, seit 1860 in Korvei an der Weser als Bibliothekar des Herzogs von Ratibor, Fürsten von Korvei bis zu seinem Tode (am 20. Januar 1874) lebend, war ein germanistischer Gelehrter von Ruf, dessen zahlreiche Leistungen auf dem Gebiete deutscher Philologie im Anschlusse an die Gebrüder Grimm sich verdienter Anerkennung erfreuen[1]). Namentlich für die Liederpoesie, für die Geschichte der Volkslieder, gesellschaftlichen Lieder, des Kirchenliedes sind sie von Bedeutung; denn er hatte seine eigene Muse an dem Muster dieser alten Volkslieder herangebildet und sich ihre ganze Keuschheit, Einfachheit, Sinnigkeit und Schalkhaftigkeit angeeignet. Eine derbkräftige, deutsche Natur, von aufgeschlossenem Sinne für jede frische Eigentümlichkeit des Volkslebens, ebenso zartfühlend, wie barsch und biedermännisch, ein moderner Troubadour mit dem Knotenstocke aus den altdeutschen Wäldern und dem musikalischen Schmelze der Provence, ist Hoffmann eine durchaus eigentümliche Erscheinung in unserer Litteratur, der Typus wanderlustiger Volkspoesie und ihres unerschöpflichen Liederquelles. Seine Produktivität ist unbegrenzt, ohne je

[1]) Über sein Leben, seine germanistischen Studien, seine Schicksale als Professor und nach der Amtsentsetzung giebt Hoffmann sehr weitschweifige Auskunft in dem sechsbändigen Werke: „Mein Leben, Aufzeichnungen und Erinnerungen" (1868).

die Grenzen des „Liedes“ zu überschreiten. Was er berührt, wird zum Liede; jedes flüchtige Bild, jedes flüchtige Empfinden. Es sind Mückenschwärme, die im Sonnenstrahle spielen. Man behält von dem einzelnen nur selten einen Eindruck; sie sind sich alle außerordentlich ähnlich; aber in ihrer Menge erfreuen sie, weil sich in ihrer Lust das schöne, heitere Wetter der Seele spiegelt. Doch haben die Hoffmann'schen Mücken so gut ihren Stachel, wie die Heine'schen Bienen; sie wurden lästig, als sie zu stechen anfingen. So unscheinbar sie waren, so verursachte doch ihre Berührung ein unangenehmes Brennen. Es finden sich unter den Hoffmann'schen Liedern musikalische Epigramme, deren Pointe durch die melodische Kadenz gemildert wird. Ein schalkhaftes Lächeln folgt der heiteren Neckerei; ein wohlgefälliges Behagen macht sich geltend, während bei Heine eine dämonische Tücke gegen das eigene Fleisch und Blut wütet.

Hoffmann's Lyrik ist teils harmlose, teils tendenziöse Liederpoesie. In die erste Kategorie gehören seine vor 1840 und 1848 erschienenen „Gedichte“ (2 Bde., 1834), „Liebeslieder“ (1851), „Heimatklänge“ (1850), dann alle seine „Kinderlieder“ (1843, 1845 und 1847),[1] „Schullieder“ (1862) und seine „Lieder aus Weimar“ (1855). Besonders in den „Gedichten“ atmet die ungesuchte Frische, Heimlichkeit und Herzigkeit echter Volkspoesie in kurzen, melodisch hingehauchten Rhythmen und anmutigen Reimen. Es ist eine Poesie, die nichts weiß von der Gedankenarbeit des Jahrhunderts, für die es keine Weltgeschichte giebt, keine Kämpfe, keine Passion; eine Poesie, die sich auf dem grünen Rasen ausstreckt, in den blauen Himmel sieht und aussingt, was ihr da an innerem Behagen durch die Seele geht. Man sollte glauben, ihr müßte der Stoff bald ausgehen;

[1]) „Kinderlieder“, erste vollständige Ausgabe (1877).

doch gerade das Auge der kleinsten Fliege hat ja tausend Façetten. Es ist kein Gedankenreichtum, der sie trägt; aber die kleinste Welt ist, wie das Mikroskop zeigt, ja stets am bevölkertsten. Diese Empfindungen gleichen den Infusionstierchen; der einen sitzt das Auge hier, der anderen dort; die eine kugelt sich, die andere rudert fort — und das alles in einem Wassertropfen.

Da finden wir Frühlingslieder, Weinlieder, Vaterlandslieder, Kriegslieder, Scherzlieder der Fastnacht und Kirmes, Wiegenlieder, Lieder der Landsknechte, der fahrenden Schüler, ein Buch der Liebe u. s. f.

Wie sich Rebenranken schwingen
In der linden Lüfte Hauch,
Wie sich weiße Winden schlingen
Lustig um den Rosenstrauch:

Also schwingen sich und ranken,
Frühlingsselig, still und mild,
Meine Tag- und Nachtgedanken
Um ein trautes, liebes Bild.

Diese Verse können als Motto für die ernsteren Weisen dienen, welche Hoffmann anschlägt, während für die leichtgeflügelten und scherzhaften jener Sinnspruch aus den „Liedern aus Weimar“ als solches dienen mag, der eine echte Horazische Lebensweisheit atmet:

Weil sich nicht halten läßt,
Was uns der Himmel beut,
Haltet die Stunde fest,
Wo sich das Herz erfreut.

Sorgt, wenn ihr fröhlich seid,
Daß ihr es lange bleibt!
Heisa, vertreibt die Zeit,
Ehe sie euch vertreibt!

Es sind unter diesen Liedern Klänge von großer Anmut, von süßem Reize; aber auch viel Nichtiges und Farb-

loses. So finden sich in den neueren naiven Liedersammlungen, auch in den Kinderliedern, lyrische Bettelsüppchen, in welche nur triviale Gedanken eingebrockt sind, und wo die Liebespoesie einen erhöhteren Aufschwung nimmt, wie in den „Ghaselen an Johanna“, da offenbart sich der Mangel an einer bedeutenden und originellen Weltanschauung und einer wahrhaft reichen und schöpferischen Phantasie.

Während Hoffmann's „Gedichte“ Mühe hatten, sich durch die zahlreichen, verwandten Klänge der Frühlings- und Liebeslyrik Bahn zu brechen, gewann er durch seine „Unpolitischen Lieder“ (2 Bde., 1840—41), denen später auf dem Gebiete der Tendenzlyrik „deutsche Lieder aus der Schweiz“ (1843), „deutsche Gassenlieder“ (1843), „Hoffmann'sche Tropfen“ (1844) u. a. folgten, ein großes Publikum in ganz Deutschland. Hoffmann machte die politische Opposition musikalisch; sie fing auf einmal an zu singen, und der Dichter selbst war ihr Vorsänger, der durch die deutschen Städte zog und seine eigenen Lieder intonierte. Wie im alten Märchen heißt es: Knüppel aus dem Sack, und, von melodischen Refrains begleitet, tanzte dieser herum auf Polizei und Adel, Klerus und Fiskus, Zensoren und Russen. Das war eine derbe, ungenierte Liederpoesie, welche die Ellenbogen gebrauchte. Und was sie wollte, war eben Platz, nicht „Raum für den Flügelschlag einer freien Seele“, sondern Raum für eine gesunde Natur, keine Einschränkung, keine Bevormundung, keine lästigen Privilegien. Prutz hatte die Stichwörter des Liberalismus in stolze Jamben gebracht; Hoffmann setzte sie in Musik und sang sie vom Blatte. Dabei hatte er das volle Bewußtsein von der großen Wirkung seiner politischen Noten; denn er verglich seine Gedichtchen mit den Glöcklein, von deren Schalle die Lawine stürzt. Seine Opposition war vorzugsweise gegen die vormärzlichen preußischen Zustände gerichtet, gegen Übergriffe

der Aristokratie und Büreaukratie, gegen das ganze Patrimonialwesen; sie war gesund, burschikos und schlug kräftig mit der Faust auf den Tisch, wenn sie den Rundgesang angestimmt. Unter den vielen Fläschchen „Hoffmann'scher Tropfen" waren natürlich einige matt und abgestanden, um so mehr, als ihre Etiketten sich immer gleich blieben, während die politische Atmosphäre sich änderte. Dies gilt besonders von den „deutschen Liedern" und den „Gassenliedern," in denen das bänkelsängerische Element überwiegt. Denn während der unpolitische Minnesang nicht veralten konnte, indem seine Themata, Lenz und Herz, ewig jung blieben, war der politische abhängig von den Stoffen, welche die Zeit ihm bot, und seine Färbung von der Stimmung der Gemüter. Noch einmal im Jahre 1867 veröffentliche Hoffmann politische Gedichte in den „Streiflichtern", Satiren über Universitätswesen, Mode, öffentliche Meinung, Kleinstädterei, Titel, Orden, Fremdwörtersucht, die Themata ganz aus dem Bereich der „Unpolitischen Lieder", die Form diejenige der reimlosen Archilochischen Jamben, die Haltung ziemlich witzlos mäkelnd und duftlos prosaisch. Hoffmann's Lyrik focht vortrefflich in aufgelöster Linie; sie tiraillierte mit großer Gewandheit, aber sie hatte auch rasch ihr Pulver verschossen und war zu geschlossenen taktischen Bewegungen nicht zu verwenden. Dennoch bleibt ihr das Verdienst, die politische Lyrik auch auf dem Gebiete des einfachen „Volksliedes" eingebürgert zu haben.

Doch nicht bloß die plänkelnden, politischen Liederdichter, auch die prophetischen und enthusiastischen Sänger der Freiheit verstummten rasch und wendeten sich, wie schon Herwegh selbst im zweiten Bande, wie Prutz und Dingelstedt, der Satire zu, da der Trompetenruf im Morgengrauen mit dem zunehmenden Tage nicht mehr statthaft war. An die Stelle der berauschten Seher, die mit stürmischen Ge-

bärden in die Zukunft hinauswiesen, trat nun ein vorzugsweise gestaltender Dichter, der nach den Schreckensszenen der deutschen Revolution von 1848 nicht verstummte, sondern sie mit düsterer Viktor Hugo'scher Pracht in konkrete, farbenreiche Bilder bannte; ein Dichter, bei dem die Anschauung mächtiger war als das Pathos, der die politische Lyrik in eine neue Phase führte und sie der echten, historischen Poesie näherte, indem er die Herwegh'sche Ode in die Ballade, das Hoffmann'sche Chanson in das Gemälde verwandelte: Ferdinand Freiligrath (geb. in Detmold am 17. Juni 1810).

Wie Hoffmann's Talent sich an altdeutschen Mustern und der Volkspoesie herangebildet, wie Prutz und Dingelstedt nicht den Hauch des klassischen Altertums verleugnen, dem sie ihre Studien zugewendet: so zeigt Freiligrath, der nie eine Universität besucht hat, sondern in kaufmännischen Verhältnissen lebte, die Einwirkung der neuen französischen und englischen Poesie, wofür die Wahl vorzugsweise exotischer Stoffe, seine oft aus Fremdwörtern bestehenden Reime und das neufranzösische, glühende Kolorit sprechen, das er seinen Dichtungen zu geben wußte. Als Übersetzer der „Oden" und „Dämmerungen" Victor Hugo's hat er eine glänzende Kunst an den Tag gelegt und am deutlichsten gezeigt, durch welche Bildungsschule sein Talent gegangen. Durch diesen französischen Charakter schließt sich Freiligrath an Chamisso an, der auch zuerst seine Gedichte in auszeichnender Weise empfahl. Durch ihren exotischen Zauber aber und ihre die Sprache bändigende Virtuosität schienen sie sich an Rückert und die orientalische Lyrik anzulehnen, nur daß diese vorzugsweise eine Lyrik des Gedankens und der Sentenz war und ihr Kolorit in den Dienst der pantheistischen Weltanschauung gab, während Freiligrath mit der Schilderung des exotischen Lebens Ernst machte, sein

ganzes Talent auf die Ausführung eines glänzenden Kolorits verwendete, aber, indem er die kosmopolitische Ader der Zeit wunderbar anregte, nicht bloß für einen poetischen Panoramenmaler, sondern auch für einen Repräsentanten des modernen Gedankens gelten muß.

Freiligrath's „Gedichte" (1838), machten mit Recht seltene Sensation. Es war vorzugsweise beschreibende Poesie; aber die vollendetste, welche die deutsche Litteratur kennt. Das war kein Thomson, kein Kleist, kein Poet der Tages- und Jahreszeiten; das war ein deskriptiver Weltpoet. Wer hat nicht in großen See- und Handelsstädten bei dem Blicke auf den mastenreichen Hafen mit den Segeln und Wimpeln und auf das unendliche Meer außer dem träumerischen Sehnen nach fernen Zonen und ihren bunten Wundern auch das erhebende Gefühl empfunden, einem großen Völkerganzen anzugehören? Wer fühlte nicht jede kleinliche Beschränkung des Lebens, der Sitte, jedes individuelle Mißbehagen in diesem Empfinden aufgehoben? Wenn die Flaggen aller Völker im Hafen wehen, hier ein Schiff von Rio de Janeiro, dort von Kanton, dort von Valparaiso, New-York und Kalkutta einläuft, alle Sprachen durcheinander erklingen — welch ein Welthorizont thut sich da auf; wie wird der Geist erweitert durch den Blick in die Ferne; wie spiegelt dieser stets wachsende Völkerverkehr die schönsten Thaten des modernen Geistes, die Vermittelung aller Nationen unter dem Banner der Humanität! Dies Empfinden liegt, ohne unmittelbar ausgesprochen zu werden, den Freiligrath'schen Dichtungen zu Grunde; dieser geistige Inhalt erhebt sich über die gewöhnliche beschreibende Poesie, hält, als ein geheimes Band, die zerstreuten Gestalten des Orbis pictus zusammen und macht Freiligrath selbst zu einem wahrhaft modernen Dichter. Unsere Lyrik war in der That stoffhungrig geworden; nur wenige Dichter verstanden neu zu

empfinden — man empfand nach Goethe und Heine; aber auch das Pathos des Gedankens, das sich im idealen Äther zu verflüchtigen drohte, bedurfte eines Gegengewichtes. Der neue Stoff, den Freiligrath wählte, ließ eine Flucht aus den kleinlichen Interessen lyrischer Selbstquälerei und eine gesunde, realistische Auffassung zu. Morgenland und Abendland, die Wüsten Syriens und Afrikas, die Urwälder Nordamerikas, Sitten und Glauben der verschiedensten Völker und zwischen den Weltteilen das Meer und die länderverbindende Schifffahrt: welch ein Reichtum von Anschauungen, Gemälden und lebensfrischen Szenen! Wie verschwand dagegen die idyllische Dachstubenpoesie! Doch nicht bloß der Stoff, auch die Form Freiligrath's war wesentlich neu. Er vermied die abgetragenen Reime, mit denen sich kein anständiger Dichter mehr sehen lassen konnte; er brachte neue Sangweisen mit in den deutschen Dichterwald, buntgefiederte Reime von tropischer Pracht, Wendungen, welche allerdings die Puristen ärgern mußten, aber in ihrer fremdartigen Färbung doch dem Inhalte angemessen waren. Diese Reime waren nicht mühevoll zusammengesucht, so seltsam sie klangen; sie traten mit vollkommener Sicherheit auf; es war ein dichterischer Guß, der Rhythmus und Reim beseelte. Nach französischem Vorbilde liebte Freiligrath besonders den Alexandriner, dem er sowohl durch Wechsel der Füße ein strophisches Gepräge gab, als er ihn auch von allzu engen Fesseln der Cäsur befreite. Er singt ihn selbst an:

Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind; dein Auge blitzt und deine Flanke schäumt: —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet.

Auch die exotischen Reime pflegt er mit Bewußtsein:

— — Lieder, deren Saum
Fremde Reime wirr umranken,
Wie an einem Tropenbaum
Lianenblumen üppig schwanken.

Freiligrath hat sein neues Genre nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet. Sein „Löwenritt“ ist die glänzendste Tiermalerei, die je in der poetischen Litteratur ausgeführt worden:

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sykomore.

Eine ebenfalls vortreffliche Tierballade ist das Gedicht: „Unter den Palmen.“ Durch landschaftliche Malerei ausgezeichnet sind das „Gesicht des Reisenden,“ „Mirage“ und viele andere See- und Wüstenbilder. Von den exotischen Balladen atmet „der Mohrenfürst“ den eigentümlichen Hauch des afrikanischen Lebens. Wir haben in ihm nicht nur die Handlung, sondern auch echt lyrische Empfindung, die sie verklärt. Noch mehr gilt dies vom Cyklus: „der ausgewanderte Dichter,“ in welchem die Szenerie des Urwaldes durch die Sehnsucht eines Dichtergemütes, durch das Heimweh des Einsamen in eigentümlicher Weise beseelt wird. Gleichen Zauber des Gemütes, eine durch den Kontrast mit der Ferne doppelt ergreifende Schilderung Deutschlands finden wir in den „Auswanderern“:

O sprecht! warum zogt ihr von dannen?
Das Neckarthal hat Wein und Korn;
Der Schwarzwald steht voll finst'rer Tannen,
Im Spessart klingt des Älplers Horn.

Wie wird es in den fremden Wäldern
Euch nach der Heimatberge Grün,
Nach Deutschlands gelben Weizenfeldern,
Nach seinen Rebenhügeln zieh'n!

Wie wird das Bild der alten Tage
Durch eure Thränen glänzend weh'n!
Gleich einer stillen, frommen Sage
Wird es euch vor der Seele steh'n!

Ebenso originell gedacht und ausgeführt ist die Ballade: „der Blumen Rache.“ Überhaupt enthalten gerade diese exotischen Balladen eine Fülle der seltensten Schönheiten, einen unvergleichlichen Zauber, dem sich nichts Ähnliches an die Seite stellen läßt. Man hatte bisher geglaubt, die dichterische Sprache zu entweihen, wenn man sie aus dem Reiche der idealen Allgemeinheit in eine sorgfältige Detailmalerei herabzog. Freiligrath hat zuerst das Detail dichterisch geadelt; seine Verse bebten vor keiner Bezeichnung zurück, welche ein treues und bestimmtes Bild zu geben vermochte, wenn sie auch auf den ersten Anblick zu sehr der technischen und praktischen Sphäre entnommen schien und bisher nicht bei den deutschen Poeten im Schwang gewesen war. Doch er wußte sie in eine dichterische Beziehung zu bringen, daß sie mit eigentümlicher Kraft den Ausdruck hob, und führte sie überdies mit solcher Grazie ein, daß niemand an ihrer poetischen Kourfähigkeit zu zweifeln wagte. Doch zeigte sich schon in einzelnen Gedichten Freiligrath's neufranzösische Vorliebe für das Grelle und Gräßliche, wie z. B. in den Gedichten: „Mirage,“ „die seidene Schnur,“ „Anno Domini“ „Schahingirai“ u. a.; und die Effekte traten um so schroffer hervor, als Freiligrath immer nur das einzelne Bild gab und nicht über die bestimmte, mit treuen Farben ausgeführte Situation hinausging, sie nicht einmal durch Empfindung oder Reflexion milderte. In diese erste Epoche der Freiligrath'schen Poesie gehört auch die später herausgegebene Sammlung, die Nachlese älterer Gedichte: „Zwischen den Garben“ (1849), welche außer lieblichen Empfindungsblüten einige der originellsten Gaben deutscher Poesie enthält, in denen das Bizarre und Manierierte überwuchert, indem sich Freiligrath wie ein lyrischer Grabbe gebärdet, die aber dennoch eine außerordentliche Kraft der Darstellung an den Tag legen. Dazu rechnen wir „das

Hospitalschiff," in welchem die unter der schwarzen Flagge der Krankheit verbrüderten Nationen in glühenden Fieberphantasien von ihrer Heimat träumen, und „der Freistuhl zu Dortmund," in welchem uns die echtdeutsche Poesie der Feme in heimatlicher Farbenpracht und in kräftig kerniger Beschwörung entgegentritt. Der Geist der „roten Erde" ist hier ebenso treffend abgespiegelt, wie „in der Nordsee" das Matrosenleben und die neblige Atmosphäre des Meeres.

Freiligrath's „Gedichte" hatten sich rasch Bahn gebrochen in der Nation. Der König von Preußen gab ihm im Jahre 1842 eine Pension. Der Herwegh'schen Sturmlyrik war Freiligrath schon früher gegenübergetreten; in seinem Gedichte: „Aus Spanien" kamen die denkwürdigen, wahren, wenn auch von ihm selbst später verleugneten Verse vor:

> Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
> Als auf der Zinne der Partei;

er hatte an den Triumphator Herwegh nach seinem berauschten Siegeszuge durch Deutschland einen poetischen Brief geschrieben, in welchem er ihn einen neuen Helden Sankt Jürgen nannte.

Doch „die Zeit jagte mit raschen Pferden," und ehe ein Dezennium verflossen war, hatte Freiligrath die Freiheitspoesie des Schwaben durch trunkene, wilde Dithyramben weit hinter sich gelassen und war der glühendste Sänger einer politischen Lyrik geworden, welche nicht mehr in Stimmungen und Ahnungen schwelgte, sondern die roten Bilder der Revolution in greller Beleuchtung entrollte. Im Jahre 1844 legte er die Pension in die Hände des Königs von Preußen zurück und veröffentlichte seine Zeitgedichte „Ein Glaubensbekenntnis," in denen er sich offen und entschieden zur politischen Opposition bekannte. Er verwahrt sich gegen den Vorwurf eines buhlerischen Fahnentausches und betrachtet

diesen Übergang als eine notwendige Stufe seiner Entwickelung, wenn er auch zugeben muß, auf die Zinne der Partei herabgestiegen zu sein. In der That lag von Hause aus in dem Freiligrath'schen Naturell wenig Konservatives; seine Muse hatte eine erhitzte Beweglichkeit, die sich in Wüsten und Meeren austoben mußte, und selbst seine Schilderungen sind oft mit raschen, blitzenden Interjektionen hingeschleudert. Das Naturell aber ist bei Freiligrath Hauptsache, denn eine wissenschaftliche Begründung von Prinzipien auf politischem, ethischem und religiösem Gebiete liegt ihm gänzlich fern, und seine Überzeugungen sind, so fest sie sein mögen, naturwüchsig aus den Bewegungen der Zeit emporgewachsen. Schon in dem Gedichte an Herwegh hatte Freiligrath sich nicht auf den Boden einer politisch-feindlichen Gesinnung gegen den Freiheitsdichter gestellt; es sprach sich darin mehr die Opposition der gestaltenden Poesie, welche feste Umrisse liebt, gegen die Unbestimmtheit eines Gefühlslebens aus, das in den Herwegh'schen Gedichten gärte und bei seinem Triumphzuge oft zu einem sinnverwirrten Ausbruche kam. Er hatte ja im Schlußverse dem Dichter im Namen der Freiheit Verzeihung zugesichert:

Zieh hin — doch um zu kehren!
D i e F r e i h e i t k a n n v e r z e i h n!
Bring' ein die alten Ehren,
In Liedern bring' sie ein.

In einem anderen Gedichte an Hoffmann von Fallersleben scheint Freiligrath es auszusprechen, daß seine Begegnung mit diesem „derben und nagelschuhigen" Minnesänger seine revolutionäre Entpuppung fördern half:

Denk' ich wieder, wie im Traum,
Jener Nacht im Riesen,
Wo wir den Champagnerschaum
Von den Gläsern bliesen;

Wo wir leerten Glas auf Glas,
Bis ich alles wußte,
Bis ich deinen ganzen Haß
Schweigend ehren mußte.

Die politische Lyrik hält sich indes im „Glaubensbekenntnis" noch in maßvoller Beschränkung. Der Dichter singt „vom Baum der Menschheit", an dem sich Blüt' auf Blüte drängt; er feiert mit patriotischem Schwunge die „Knospe Deutschland":

Der du die Blumen auseinanderfaltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch uns heran!
Der du der Völker heil'ge Knospen spaltest,
O Hauch der Freiheit, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume,
O küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst von allen dieses Deutschland sein.

Charakteristisch für seine Dichtweise ist die Art, wie er die freie Presse feiert — nicht wie Herwegh und Prutz mit direkter Forderung, sondern indem er uns einen Zensor, einen Gedankenmörder, „im Irrenhause" zeigt. Überall drängt die Freiligrath'sche Poesie nach der Gestaltung und läßt den Gedanken nur aus der Situation hervorspringen. Er schreibt keine goldenen Koransprüche an die Wand; er meißelt scharfgeprägte Bilder in Stein. „Am Harze" und „aus dem schlesischen Gebirge" sind sozialistische Hübner'sche Genrebilder.

Hatte Freiligrath im „Glaubensbekenntnis" verheißen:

Nur das Kühnste bind' ich an
Meinen Simsonsfüchsen —
Mit Kanonen auf den Plan,
Nicht mit Schlüsselbüchsen,

so donnerten diese „Kanonen" der politischen Lyrik in „Ça ira" (1845) und den „Neuen politischen und sozialen Gedichten" (1849) mit revolutionärem Bataillenfeuer los

und schleuderten grelle Blitze aus dem Pulverdampfe. Er schwelgt in jakobinischer Erhitzung, in den wilden Bildern des Aufruhrs. Wohl war es in „Ça ira“ noch der Aufruf zum Kampfe; doch während dieser bei Herwegh wie ein Lerchenlied in den freien Lüften verhallte, klang er bei Freiligrath wie ein Kommandoruf zum Feuern. Man hörte hier nicht bloß agitatorische Reden; man sah die revolutionäre Thätigkeit; man sah aus den Lettern die Kugeln gießen; man sah die Landwehrzeughäuser erstürmen und die Waffen rauben. Wo Herwegh dichterisch postulierte, da organisierte Freiligrath. Das waren nicht mehr die politischen Sturmvögel der Revolution; das war der Sturm selbst, der die Masten und Raaen zerstörte. Wie Herwegh sich stets an einen Gedanken, eine Stimmung anlehnt: so Freiligrath an ein Bild, an eine Anschauung, eine Begebenheit. Kaum läßt sich ein treffenderes Bild für die in den Tiefen der Gesellschaft gärende Macht finden, als jene Männer des Volkes, jene Cyklopen des Dampfschiffes, welche unten arbeiten, während die feine Gesellschaft oben Luft, Licht, die reizende Landschaft, das frische, freudige Leben genießt. Aber die Arbeit, welche das Schiff fortbewegt, hat zugleich eine vernichtende Kraft — ein Entschluß des Arbeiters ist im stande, das Schiff in die Luft zu sprengen. Wie man auch über die Berechtigung dieser Weltanschauung denken mag, so ist ihre poetische Darstellung doch nicht allegorisch hölzern, sondern von unmittelbarer Lebendigkeit. Ebenso ist das Gedicht: „die Toten an die Lebendigen“ eine grell beleuchtete Revolutionsstudie, eine düster flackernde Hymne des Aufstandes. Die Viktor Hugo'sche Ader in Freiligrath, die Vorliebe für das Wilde und Schreckhafte, gleichsam für das äußerlich Dämonische, für die Kampfwut losgelassener Volkshaufen und alle politischen Naturschauspiele, knüpfte mit Vorliebe an die Thatsachen der deutschen Re-

volution an, hinderte aber eine vollkommen historisch-poetische Darstellung durch den Trommellärm und das Sturmgeläute erhitzter Parteiwut. So originell diese Rembrandt'schen Revolutionsgedichte Freiligrath's sind, so fehlt ihnen doch die innerliche Gedankenmacht; es fehlt der versöhnende Geist, der über dem ringenden Chaos schwebt, während manche Bizarrerien seiner Dichtweise: die Sprachmengerei, der durch Interjektionen zerhackte Stil, das hastige Hinwerfen der Bilder, hier störender, als in seinen exotischen Gedichten, hervortreten. Infolge dieser revolutionären Gedichte angeklagt und verfolgt, begab sich Freiligrath 1851 nach London, wo er in einem kaufmännischen Geschäft eine gesicherte Stellung fand. Seine Poesie ruhte hier lange Jahre hindurch; er gab eine englische Anthologie heraus und Übersetzungen amerikanischer und englischer Dichter, eines Longfellow, Burns u. a., welche seine seltene Formbeherrschung und Sprachgewandtheit von neuem bezeugten. Nach dem Kriege von 1866 kehrte er nach Deutschland zurück, ließ sich aber, unzufrieden mit der Wendung der Dinge, nicht in Preußen, wohin ihm die Rückkehr verstattet war, sondern in dem damaligen schwäbischen Schmollwinkel jenseits der Mainlinie nieder. Es war indes für ihn eine nationale Sammlung veranstaltet worden, welche ein bedeutendes Resultat ergab; seine Popularität trat bei den oratorischen und deklamatorischen Festen, die zu seinen Ehren stattfanden, glänzend hervor. Erst im Jahre 1870, als ganz Deutschland gegen Frankreich zu den Waffen griff, söhnte er sich mit der neuen politischen Gestaltung seines Vaterlandes aus und war, wie wir sehen werden, einer der hervorragendsten Sänger der neuen Kriegslyrik. Er starb in Stuttgart am 18. März 1876. Seine „Gesammelten Dichtungen" erschienen in sechs Bänden 1870[1]).

[1]) Vgl. Schmidt-Weißenfels, „Ferdinand Freiligrath, ein biographisches Denkmal" (1876); W. Buchner „Fer-

Der politischen Lyrik gehören, mit eigentümlicher Wendung und Färbung, zwei schlesische Dichter an, beide der Aristokratie entsprossen, beide durch einen allzu frühen Tod der Litteratur entrissen; der erste ein kriegerischer Prophet ihrer ersten Epoche, der zweite ein sinnig wehmutsvoller Elegiker und gestaltender Poet ihrer zweiten; der erste aufgehend in stürmischer Lyrik, der zweite eine geistige Größe überhaupt von seltener Bildung, tiefem Jean Paul'schem Humor, allseitigem künstlerischem Streben, ebenso ausgezeichnet als Romandichter und Kritiker, wie als Lyriker: Moritz Graf Strachwitz (geb. am 17. Mai 1822 in Peterwitz in Schlesien) und Georg Spiller von Hauenschild (Max Waldau) aus Breslau (geb. am 24. März 1826). Strachwitz ist in seinen ersten Gedichten: „Lieder eines Erwachenden" (1842) ein Herwegh zu Pferde, von gleicher unbestimmter Kampfeslust beseelt:

> Die scheue Muse ward zur Amazone
> Und tummelt sich auf erzbeschupptem Renner;
> Ums Haupt den Stahlhelm statt der Blütenkrone,
> So stürzt sie freudig in die Schlacht der Männer.

Er braucht nicht erst die Schwerter aus der Erde zu reißen; er hat von Hause aus sein gutes Schwert und sein stattliches Roß. Die Sporen in die Flanken gehauen, die Schenkel an das Streitroß festgepreßt, die Paniere zum Kampfe ausgespannt, „ans Schwert die Hand":

> O fraget nicht, wo Feinde sind —

so sprengt unser „erwachender Ritter" in dithyrambischen Rhythmen einher. Wie Herwegh gegen die Tyrannen, so kämpft Strachwitz gegen „Schelme und Lumpen", gegen die Philister. Seine Gedichte sind Apotheosen der wilden Leidenschaft, die er auch in der Liebe hoch über die Empfindung

---

dinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen" (2 Bde., 1881—82).

stellt. Er verherrlicht den Zorn, den „freien Liederkönig“, und den Zweikampf:

Für scharfes Wort den scharfen Stahl
Und gält' es Fluch und Höllenqual;

er verdammt in einer feurigen Ode die aurea mediocritas:

Sollt schwarz und weiß ihr unterscheiden
Und zwischen beiden wählen schlau,
So sagt ihr: Her mit allen beiden!
Wir mischen beide in das Grau. —

kurz, alles ist Sturm und Drang, tollkühner Mut, radikale Entschiedenheit der Gesinnung, moderne Ritterlichkeit ohne mittelalterliche Elegik, ohne feudale Sehnsucht, eine heißblütige Poesie, der man alle Adern klopfen hört. Reim und Metrik sind mit Meisterschaft gehandhabt; Strachwitz ist ein Schüler Platen's, den er auch mit Begeisterung feiert. Doch der Gedanke selbst, der sich in der melodisch schwunghaften Form ausprägt, entspricht oft nicht dem gewaltigen Kraftaufwande der Diktion, die sich in titanischen, Himmel und Erde bewegenden Bildern ergeht. Manches welke Gedankenblättchen wird von diesem Sturme der Diktion umhergewirbelt. Nach dieser Seite hin bezeichnen die „Neuen Gedichte“ (1848) einen Fortschritt: Form und Inhalt sind klarer geworden; aber der Dichter befindet sich in Opposition mit der Zeit; er verdammt die Dichtkunst, die zur Fechtkunst umgeschaffen worden, obschon er sich selbst in den „Liedern eines Erwachenden“ auf dem poetischen Fechtboden tummelte und auch jetzt polemisch gegen die Polemik auftritt:

Es trägt die Kunst ihr eisern Los mit Qualen.
Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
Nicht untergeh'n, ein Opfer der Vandalen,
In dieses Meinungsstreits ergrimmter Roheit!

Er besingt, „der Stadt der Kritik und Politik entflohn“, die Romantik und ihr märchenhaft Entzücken, ihr frommes Ahnen und süßes Schaudern; er trauert in Asche um das

Vaterland, das zu Grabe geschleppt und in Stücke gerissen wird; er feiert die „deutschen Hiebe", mögen sie nun die Wälschen oder die Reußen treffen; er wird weltmüde in der „Krämerluft", ärgert sich über Gaunergesichter, über Lump und Kompanie, für welche die Welt zur Aktienbörse wird. Doch die Herbheit und einseitige Verbissenheit des Dichters, dem zum Ärger der Sturm der Weltgeschichte von der entgegengesetzten Seite der Windrose wehte, als er erwartet hatte, dies Unbehagen, dieser Haß gegen einzelne Stände, diese Flucht aus der Zeit in die alte Waldromantik: das alles, was uns mißlich berührt, wird vollkommen ausgeglichen durch den warmen, deutschen Herzschlag des Dichters, durch den lebendigen Patriotismus, der in der Hymne: „Germania" seinen volltönendsten Ausdruck gefunden. Dies eine Gedicht verbürgt dem Namen Strachwitz eine schöne Unsterblichkeit; es ist die köstlichste Blüte seines Talentes, das hier in einfacher rhythmischer Architektonik eine seltene Erhabenheit atmet und den energischen Lapidarstil schreibt, der jedem Worte ein unvergeßliches Gepräge giebt:

> Daß dich Gott in Gnaden hüte,
> Herzblatt du der Weltenblüte,
> Völkerwehre,
> Stern der Ehre,
> Daß du strahlst von Meer zu Meere,
> Und dein Wort sei fern und nah,
> Und dein Schwert, Germania!

Nimmt man hierzu Gedichte von so glänzendem Kolorit der Naturmalerei, wie: „Ein Wasserfall" oder Balladen von solcher kernigen Epik, solcher gedrungenen Handfestigkeit der Darstellung, plastischen Anschaulichkeit und Größe der historischen Auffassung, wie: „Hie Welf", so muß man das frühe Dahinscheiden eines Dichters, (gest. am 11. Dezember 1847 in Wien), doppelt bedauern, der sich aus seiner Sturm- und Drangperiode gewiß zu außerordentlichen Leistungen,

besonders auf epischem Gebiete, emporgearbeitet hätte, und der auch mit dem, was er geschaffen, durch die künstlerische Pflege einer schönen Form und eine kräftige, süßlichen Empfindungen feindliche Gesinnung, einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Lyrikern einnimmt[1]).

In noch erhöhterem Maße gilt dies von Max Waldau (Georg von Hauenschild), an dessen frühem Grabe (er starb bereits am 22. Juni 1855, noch nicht dreißig Jahre alt), der Litterarhistoriker mit gerechter Trauer weilt. Es giebt Talente, welche den Keim des Todes in sich tragen, denen früh zu sterben als ein Glück vom Schicksale vergönnt ist, weil wohlfeil errungene Lorbeeren sonst zeitlebens ein welker Schmuck auf ihrem Haupte wären. Für einige, wie Hölty, ist der frühe Tod eine elegische Verklärung ihres Lebens und Dichtens; für andere, wie Körner, eine ruhmvolle Besiegelung ihres begeisterten Strebens. Doch wenn Dichter von solcher Lebenskraft, solchem geistigem Reichtum, solchem weltoffenen Sinne, Produktionsdrang und unverwüstlichem Humor, wie Waldau, in der Jugend sterben, so macht dies den untröstlichen Eindruck einer durch vulkanische Explosion verschütteten Gegend mit üppigen Lebenshoffnungen und unvollendeten Prachtbauten. Waldau war ein geistig gesunder Dichter, der alle Krankheitsstoffe der Zeit durch überlegenen Humor überwand und ein so reges Streben nach künstlerischer Läuterung in sich trug, daß er bei seiner großen Begabung das Höchste zu erreichen fähig schien. Wenn man auch den Hauptnachdruck auf seine humoristischen Romane legen muß, auf welche wir später zurückkommen werden, indem sich in ihnen der ganze Reichtum und die ganze Bedeutung seines Talentes entfaltet: so nimmt er

[1]) Die „Lieder eines Erwachenden" erschienen in fünfter, illustrierter Ausgabe 1854; die achte Gesamtausgabe der „Gedichte" mit einem Lebensbilde des Dichters von Karl Weinhold erschien 1891.



doch auch als lyrischer Dichter durch Grazie und Weihe künstlerischer Form, durch seelenvolle Empfindung und hinreißenden Schwung, durch Anmut in der Idylle und Pathos in der Dithyrambe und durch sein Streben, die Lyrik zur Epik durchzubilden, einen hervorragenden Rang ein. Hauenschild's erstes Werk: „Blätter im Winde" (1848) waren gesammelte Jugendgedichte, welche rasch genug im Winde verwehten, indem ihnen bei glücklichen Einzelheiten doch eine bedeutende und glänzende Physiognomie fehlte und ein erstickender Bilderwust den geraden Wuchs des Gedankens hemmte. Die „Kanzonen" (1848) zeigten das Streben nach künstlerischer Rundung, waren klarer und frischer und gaben oft dem Gedanken einen ebenso melodischen, wie schlagenden Ausdruck. Erst mit der ausgezeichneten Nachdichtung der „Sirvente des Pierre Cardinal" (1850) betrat Max Waldau den Boden der politischen Lyrik, indem er dies poetische Feuerzeichen aus der Zeit der Troubadours hell am deutschen Himmel lodern ließ. Konnte es überhaupt eine glänzendere Rechtfertigung der politischen Lyrik geben, als dies Heraufbeschwören verwandter poetischer Erscheinungen aus den Zeiten des Mittelalters, die formvollendete Wiedergeburt einer fulminanten Kriegserklärung gegen die Tyrannei, die unter dem heiteren, tiefblauen Himmel der Provence, wo nur Lenz und Liebe zu wohnen schienen, ein wandernder Sänger gedichtet? Waldau selbst wandte sich in seiner nächsten Kanzone: „O diese Zeit" (1850) der unmittelbaren Gegenwart zu, ein Troubadour des neunzehnten Jahrhunderts, der die Zerrüttung des Vaterlandes und die blutigen Kämpfe der Parteien, die politischen Glaubenskriege seiner Zeit, die Zerstörung so vieler Hoffnungskeime in wehmütigen Klängen besingt. Diese Dichtung zeigt uns die politische Lyrik in einem neuen Stadium und einer neuen Form; im Stadium der Enttäuschung, der Rat- und Trostlosigkeit und

in der Form der Elegie. Nach den Thyrsusschwingern und Propheten kamen die Schlachtenmaler; ihnen folgt der Elegiker, der sich nicht, wie andere, mit satirischem Behagen an seinen eigenen gescheiterten Idealen rächt, sondern mit weichem Gemüte die dumpfe, gedrückte Stimmung einer Zeit, die so viel verschlang, was sie geboren, in das Wachs zarter Verse gräbt. Diese langatmigen Kanzonen bilden in ihrem weiten Faltenwurfe, in ihrer künstlerischen Verschlingung gleichsam ein poetisches Leichentuch. Selbst die Form hat etwas Verdüstertes und Verzagtes; es ist kein freudiges Austönen der Begeisterung; es sind schweratmende Verse; es ist ein düsterer Trauermantel, in den sich hier der Gedanke hüllt. Die politische Lyrik, bisher ein Erbteil stürmischer und scharfer Geister, zeigte sich hier zurückgekehrt zur Quelle weicher und zarter Empfindung und schien so den ganzen Kreis lyrischer Gestaltung durchlaufen zu haben. Max Waldau selbst suchte, was die Zeit und das eigene Herz bewegte, in den dauernden Gestalten des Epos zu befestigen, das Bild und die bestimmte Begebenheit an die Stelle des Gedankens und der Empfindung zu setzen. Er dichtete sein kleines Epos: „Cordula, eine Graubündner Sage" (1851), das bald darauf in einer neuen, gänzlich durchgearbeiteten Ausgabe erschien, das letzte Vermächtnis des Dichters, der sich bestrebte, die lyrische Skizze zu epischer Architektonik auszubauen und durch Erweiterung des objektiven Elementes und der behaglich ausgeführten Darstellung den höheren Anforderungen des Epos gerecht zu werden. „Cordula" ist eine anmutige Liebes- und Freiheitsdichtung, ohne alle rhetorischen Posaunenstöße der Tendenz, durchweht von der frischen Schweizer Bergluft. Der Kampf des gesunden, kräftigen Bauernstandes gegen die Übergriffe des Rittertums, ein Kampf, welcher mit dem Siege der Bauern und der Verbrennung der Burg Gardoval endigt, bildet den mit

kräftigen Farben ausgeführten Grund des Gemäldes, auf welchem die liebliche Alpenrose „Kordula" in duftig-reizvoller Gestalt uns entgegenblüht. Prächtig, wahr und treu sind die landschaftlichen Schilderungen. Die Sprache ist, so glänzend das Kolorit der Naturschilderungen sein mag und so verwachsen an einigen Stellen die Bilderblüten sind, im ganzen doch von einer uns zutraulich anmutenden Einfachheit, welche von dem Vers mit den vier Hebungen und dem jambischen Rhythmus begünstigt wird. Nur der gepaarte Reim bringt auf die Länge eine verstimmende Monotonie hervor und giebt einzelnen Stellen, von denen man höheren Schwung erwarten durfte, eine triviale Färbung. Im ganzen herrscht eine heitere Anschaulichkeit vor, und obwohl das Element einer gedanken- und seelenvollen Innerlichkeit die ausgearbeitete Plastik überwiegt, so sind doch manche Partien der Dichtung im echten Tone des Epos gehalten, von großer Sauberkeit der Zeichnung; das wohlgefällige Verweilen bei den einzelnen Zügen kennt die Hast des Lyrikers nicht. Die letzte Dichtung Waldau's: „Rahab" (1854) ist eine dithyrambische Mänadenstudie, ein Versuch auf Viktor Hugo'schem Terrain, eine lyrische Hebbeliade, Anatomie des weiblichen Herzens in seiner höchsten nervösen Aufregung, ein pathologisches Gedicht mit Vorliebe für das Gewagte, für die Darstellung der wilden Leidenschaft in Liebe und Rache, aber doch von keuscher Wahrheit bei dem anstößigsten Bilde, eine Dichtung aus einem feurigen Gusse, in den schwunghaftesten Anapästen, von außerordentlicher Sprachgewandtheit, welche nur hin und wieder in stürmischer Überreizung zu gesuchten Wendungen greift. Von der vielseitigen und seltenen Begabung des Dichters, von seiner reichen Phantasie und seinem Talente für die Musik der Sprache bleibt „Rahab", noch mehr als „Kordula", ein glänzendes Zeugnis:

> Ein atmendes Wunder, wie Bildner es träumen in Sehnsucht,
> Doch nimmer dem Marmor entringen und nimmer dem Erze —

so tritt das Bild der Heldin in einer glühenden Schilderung vor uns hin! — Die Bedeutung von Waldau's dichterischem Streben läßt sich dahin zusammenfassen, daß er aus dem Geiste der Zeit herausdichtet, ohne seinen Werken bestimmte tendenziöse Etiketten anzukleben; daß er nirgends die Schönheit den Forderungen der Freiheit opfert; daß er die organische Einheit des Kunstwerkes bewahrt, aber auch durch alle Adern dieses Organismus den lebendigen Geist des Jahrhunderts kreisen läßt.

Neben diesen Koryphäen der politischen Lyrik ging ein vielstimmiger Chorus einher, welcher hinter dem Chore der lyrischen Frösche, die in den Weihern der Liebespoesie quaken, an Zahl nicht zurücksteht. In allen diesen „Gedichten" herrscht Kraft, Pathos, das sich nur oft zur Phrase verflüchtigt, aber auch die hohlste Renommage des Ausdruckes, und die Gesinnung wird als Talent verkauft. Die Herwegh'sche Lyrik hatte die Jugend elektrisiert, die sich mit prophetischen Gebärden erhob und lyrische Sturmleitern anlegte. Der Enthusiasmus für den Kampf der Nationalitäten um ihre Befreiung, welchem Platen in den Polenliedern und Wilhelm Müller in den Griechenliedern einen so herzerhebenden Ausdruck gegeben, glühte natürlich in der deutschen Lyrik fort. Ferdinand Gregorovius ließ sich durch den ungarischen Krieg zu „Magyarenliedern" begeistern; Hermann Püttmann und Karl Gaillard hatten schon früher „Tscherkessenlieder" gedichtet, Stoffe, welche durch ihren eigenen Schwung auch mäßige Begabungen trugen, indem nicht nur der Kampf für nationale Unabhängigkeit alle Sympathien für sich hat, sondern auch das bestimmte Kolorit des Landes und der Volkssitte die Poeten vor allzu haltlosen Ergüssen schützt. Merkwürdigerweise hat der

deutschnationale Kampf in Schleswig, der doch patriotische Gemüter unmittelbar elektrisieren mußte, keine zahlreichen lyrischen Blüten gezeitigt und weder vorher durchgreifende Kampflieder, noch später bedeutsame epische Gestaltungen hervorgerufen. Dem Beispiele Emanuel Geibel's, der für Schleswig-Holstein begeisterte Sonette schrieb, folgte Julius Rodenberg in geharnischten Sonetten, „Für Schleswig-Holstein“ (1850—1851), Heinrich Zeise in „Kampf- und Schwertliedern“ (1848), der schwunghafte, an Herwegh's begeisterte Jugendlichkeit erinnernde Bernhard Endrulat, ein tapferer Mitkämpfer gegen Dänemark im Feldzug von 1850, in „Gedichten“ (1857) kräftig und zart, in „Geschichten und Gestalten“ (1863) auch das Gebiet der erzählenden Dichtung mit Formgewandtheit bebauend, nicht ohne daß man allen diesen Gedichten das Kriegsfeuer, den Schwung patriotischer Erhebung, ja die Wärme des eigenen Erlebnisses anmerkte, aber ohne jene Energie, welche den Dichtungen ein vollgültiges nationales Gepräge erteilt. Nur das Volkslied: „Schleswig-Holstein meerumschlungen“ brach sich Bahn durch das Getümmel lyrischer Klänge und wurde die Marseillaise des neuen Dithmarsenkampfes.

Abgesehen von diesen Schleswig-Holstein'schen Poeten war die politische Lyrik in den ersten Jahren nach 1848 unerquicklich genug. Der frische Freiheitslenz war vorüber, in welchem die allgemeine Bewegung, wie mit Naturgewalt, hochgehende dichterische Wellen ans Gestade warf. Nun begann viel welkes poetisches Laub im Winde zu rascheln. Es herrschte die Poesie der Masse, pseudonym und anonym, mit mehr konvulsivisch zuckender als freier Bewegung, die Poesie mit Pike und Jakobinermütze, die Lyrik der ästhetischen Sanskulotten. Jedes Zeitereignis beschrieb, wie ein ins Wasser geworfener Stein, neue lyrische Kreise. Wie früher

die Zeitsignale, Zeitlieder u. a., so keimten jetzt die Märzlieder, Märzgesänge hervor und machten den unschuldigen Mailiedern den Platz auf dem Markte der Litteratur streitig. In den Titeln grassierte ein wildes Fieber des Pikanten; es gab Galgen- und Laternenlieder, eine wenig förderliche Erhebung der Poesie. Auch die revolutionäre Poesie hatte bald ihr bestimmtes Schema, welches der Talentlosigkeit zu gute kam. Diese Lyrik war nichts als eine monotone Repetieruhr der Revolution, deren Uhrwerk bald gänzlich einschlief. Am längsten blieb der revolutionäre Sangesmut frisch in den Gedichten von Adolf Strodtmann aus Flensburg (geb. am 24. März 1829, gest. am 17. März 1879 in Steglitz bei Berlin), der im Jahre 1848 unter die schleswig-holsteinschen Fahnen eilte, in dem Treffen bei Bau schwerverwundet, in dänische Gefangenschaft geriet, die er auf einem Kriegsschiff abbüßte, und als interessanten Beitrag zur schleswig-holstein'schen Kriegspoesie seine „Lieder eines Kriegsgefangenen auf der Droning Maria“ (1850) erscheinen ließ. Im Herbst 1848 bezog er die Universität Bonn, wo er mit Kinkel befreundet wurde, dessen Biographie er später herausgab (2 Bde., 1850). Relegiert wegen eines Preisgedichts auf Kinkel, lebte er in London, Paris, dann als Buchhändler in Amerika, bis er 1856 nach Deutschland zurückkehrte und sich in Hamburg niederließ. Als Herausgeber von Heine's Schriften und als Biogroph dieses Dichters sowie als Herausgeber von „Bürger's Briefwechsel“ hat er sich unleugbare Verdienste um unsere neue Litteratur erworben. Es ist anzuerkennen, daß ihn die jahrelange Beschäftigung mit einem so gefährlichen Dichter, wie Heine, dessen Manier zur Nachahmung verlockt, nicht zu einem lyrischen Kopisten des Pariser Aristophanes machte. Seine „Lieder der Nacht“ (1850) und seine Gedichte: „Brutus, schläfst Du“? (1863) sind mehr im

Herwegh'schen Stil gehalten; aber der blutrote Radikalismus derselben erschien verspätet in einer Zeit, wo die Hebel der geschichtlichen Bewegung bald von ganz anderer Seite angesetzt werden sollten. Die „Gedichte" (1857) und „Ein hohes Lied der Liebe" (1858) treten ebensowenig in die Bahnen Heinrich Heine's; sie haben einen voll hinströmenden Guß der Empfindung und zeugen von großer Formgewandtheit. Strodtmann's epische Dichtungen werden wir später besprechen.

Das Jahr 1866 brachte, statt der Idealpolitik, durch welche die Fachpolitiker ihre geheime Verwandtschaft mit den Dichtern verrieten, eine Realpolitik mit Blut und Eisen, welche Deutschland der langersehnten Einheit auf den Schlachtfeldern eines innern Krieges zuführen sollte. Die deutsche Lyrik erhob zunächst ihre warnende Stimme; sie verhüllte ihr Haupt vor den Greueln des Bürgerkrieges. Solcher Stimmung gab Freiligrath mit frischer Lokalfärbung Ausdruck in seinem „Westfälischen Sommerlied", während Prutz sie in schwunghaften „Terzinen" aussprach, die ihm eine Anklage vor dem Gericht zuzogen. Doch trotz der Proteste der Muse ging die deutsche Einheitsbewegung über die Schlachtfelder in Böhmen und am Main ihren siegreichen Gang. Der errungene Sieg begeisterte zwar einzelne Dichter zu Kaiserliedern; aber die glorreichen Kriegsthaten fanden noch immer nicht ihren Homer, die Schlacht bei Königgrätz noch nicht einmal ihren Scherenberg.

Um so voller flutete der Strom der politischen Lyrik einher, als durch die freche Herausforderung Frankreichs der nationale Stolz unserer Nation gekränkt war und ein mutwillig vom Zaune gebrochener Krieg das ganze deutsche Volk zu den Waffen rief. Alle Parteien, die äußerste Linke wie die äußerste Rechte, waren auch in der Lyrik einstimmig, als es galt, diesen Frevel und seinen Urheber zu verurteilen und

die Begeisterung der Kämpfer anzuregen. Der deutsche Dichterwald, in welchem es von allen Zweigen singt, verwandelte sich in den Wald von Dunsinan, der gegen den französischen Macbeth kampflustig heranrückte. Man hat vielfach versucht, die Kriegslyrik von 1870 und 1871 gegen die Lyrik der Befreiungskriege zurückzusetzen, aber mit Unrecht; denn wenn auch so eigentümliche Erscheinungen wie Theodor Körner, bei dem die Leier sich mit dem Schwert so schön vereinigte, dieser neuen Epoche fehlten, wenn außerdem durch die massenhafte Mobilisierung der Kriegslyrik auch der poetische Troß in einer früher nicht gekannten Weise sich geltend machte: so hat doch diese Lyrik einzelne Gedichte von dauerndem Werte und von einem künstlerischen Adel hervorgerufen, mit welchem die gefühlsinnigen Ergüsse des Jahres 1813 kaum wetteifern können. Da auch die zahmsten Lyriker zum Schwerte griffen, so würde ein homerischer Schiffskatalog derselben zugleich eine Registratur unserer ganzen modernen Lyrik vertreten; wir wollen daher hier nur die hervorragendsten Gedichte erwähnen; die Charakteristik der Dichter selbst in ihrer großen Mehrzahl möge man in den betreffenden Abschnitten nachlesen.

Allen voran stürmte Ferdinand Freiligrath's geharnischte Muse, gleich als wollte sie die langversäumte Begeisterung für Deutschlands Größe nachholen, mit einem Hymnus im Stil von Rouget de l'Isle's Marseillaise „Hurrah, Germania“, den auch unsere deutschen Rachels von der Bühne herab deklamierten. Wilde Kampfeslust, die mit flatternden Locken und gezogenem Schwert auf den Feind drang, ein starker, selbstgewisser Patriotismus durchatmete dies Sturmeslied, das wie rhythmisches Kriegsgeschrei gemahnte. Die „Trompete von Gravelotte“ oder die „Trompete von Vionville“, wie sie Freiligrath in seinen „Gesammelten Dichtungen“ bezeichnete, ist die stimmungs-

vollste Ballade unserer ganzen Kriegslyrik und in jeder Hinsicht eine Perle derselben. Der milde Geist eines humanen Samaritertums beseelt das Gedicht: „An Wolfgang im Felde“. Nicht mit so wildem Trommelwirbel, wie in „Hurrah, Germania“, aber mit dem Posaunenklang der biblischen Streiter rückte die Muse von Emanuel Geibel ins Feld; sein „Kriegslied“ hat festen gedrungenen Zusammenhalt und energische Wucht und sein gleichsam mit allen Glocken läutendes Siegeslied nach der Schlacht bei Sedan: „Am 4. September“ ist in Bezug auf künstlerische Behandlung des Reimes ein Meisterstück. Schon lange ein schwunghafter Herold des neuen deutschen Reiches, hat Geibel auch die begeistertsten Kaiserlieder gesungen. Mit pomhaften Terzinen, fulminanten Hymnen („Auf die Knie, Frankreich!“) und in einem Kriegslied von Beranger'scher Bravour beteiligte sich Julius Große an der Lyrik der Kriegsjahre. Gegen den französischen Kaiser wandte sich Emil Rittershaus mit energischen Kriegserklärungen und frischen Marschgesängen, und ebenso Oskar von Redwitz, der nach dem Kriege in einem Cyklus von mehr als fünfhundert Sonetten seine patriotische Gesinnung in ausgiebigster Weise ablagerte, mit volltönender Beredsamkeit. Der Verfasser dieses Werkes hat in einem „Kriegslied“, in Gedichten „Rache für Waterloo“, „das rote Kreuz“, „an Viktor Hugo“, „Requiem“ u. a. in bald sangartigen, bald elegischen und dithyrambischen Klängen sich an dem allgemeinen lyrischen Aufgebot beteiligt. Schöne politische Situationsbilder verdanken wir der feinsinnigen Muse von Wilhelm Jensen, gemütlich anmutende Klänge dem greisen Karl von Holtei, geharnischte Sonette dem vielseitig gebildeteten Oswald Marbach, frische Kriegslieder Albert Träger, Julius von Rodenberg, George Hesekiel, der die spezifisch preußische Färbung mit warmem Kolorit vorwiegen läßt,

dem geistlichen Liedersänger Karl Gerok, der statt unter Palmen, diesmal unter Lorbeeren wandelte, Wolfgang Müller von Königswinter, Müller von der Werra, dessen Lieder von allen Männergesangvereinen gesungen werden u. a. Doch das große Volks- und Kriegslied von 1870 war die „Wacht am Rhein“, gedichtet von Max Schneckenburger, gleichzeitig mit dem Becker'schen Rheinlied 1840, getragen von den Klängen der Wilhelm'schen Komposition, trotz einzelner schwächlicher und süßlicher Wendungen von Volk und Heer unter den Waffen, in den Lagern, in der Heimat mit ausschließlicher Vorliebe gesungen. Die volkstümliche Lyrik wurde durch das Kutschkelied bereichert, ein Lied von zweifelhafter Herkunft, das eine zahlreiche Litteratur hervorrief. Die Wiederauferstehung der politischen Lyrik, welche die Akademiker de pur sang bereits für begraben hielten, als Kriegslyrik in den Jahren 1870 und 1871 war eine so glänzende, daß der Zweifel an ihrer Berechtigung von jetzt ab verstummen muß. Den Maßstab für ihren Wert giebt nicht die Produktion der Masse, sondern das Schaffen der hervorragenden Talente; einzelne dieser Kriegsgedichte sind in einem Lapidarstil gehalten, der sie zu einem dauernden Nationaleigentum macht[1]).

---

[1]) Ein Repertorium der Kriegslyrik von 1870 bildet die umfassende, von Franz Lipperheide herausgegebene Sammlung: „Lieder zu Schutz und Trutz“ (1870—71). Eine kritisch gewähltere Prachtausgabe ist das von Müller von der Werra und Oskar von Baentsch herausgegebene Album: „All-Deutschland“ (1871). Wer die Physiognomien der einzelnen Dichter festhalten will, dem ist die in gesonderten Heften ebenfalls von Lipperheide herausgegebene Sammlung: „Für Straßburgs Kinder“ zu empfehlen; er findet hier die Kriegsgedichte von Friedrich Bodenstedt, Karl Gerok, Rudolf Gottschall, Hermann Grieben, Julius Große, Karl von Holtei, Wilhelm Jensen, Hermann Lingg, Oswald Marbach, Alfred Meißner, Gustav von Meyern, Wolfgang Müller von Königswinter, Wilhelm Osterwald,

Eine weit geringere Rolle als die politische spielte die sozialistische Tendenzlyrik, welche sich vergebens bemühte, Hunger, Elend und die kommunistische Phrase zu poetischen Schöpfungen zu amalgamieren oder der Polemik gegen den Rechtsstaat' und die Bourgeoisie ein dichterisches Flügelkleid auzuziehen. Sie wurde greller als bei Freiligrath, dessen Darstellungsgabe, durch ihren Schwung selbst das anscheinend Triviale unter ein höheres Licht rückte. Der Sozialismus hat eine vorzugsweise wissenschaftliche Bedeutung als eine Kritik der bisherigen nationalökonomischen Systeme; doch weder in seinen praktischen, noch poetischen Experimenten war er bisher glücklich. Was er verdrängen will, die Armut des Proletariats, die bittere, herzzerreißende Not, die traurigen Thatsachen der Gesellschaft: das sind grelle Bilder ohne Versöhnung, welche in massenhafter Behandlung in der Poesie einen widerwärtigen Eindruck machen, und welche nur ein Meister der künstlerischen Ökonomie und des Kontrastes an geeigneter Stelle verwerten kann; und was er an die Stelle setzen will, sei es ein Phalanstère Fournier's oder Cabet's Ikarien, das sind menschenbeglückende Zwangsanstalten von der saubersten wirtschaftlichen Prosa, und nichts widersteht der poetischen Freiheit und Bewegung mehr, als eine organisierte Glückseligkeit.

Adolf Pichler, Heinrich Proehle, Julius Rodenberg, Christian Schad, Karl Simrock, Franz Trautmann, Albert Träger, Heinrich Viehoff und Heinrich Zeise. Ernst Hensing, Ferdinand Metzger, Münch und Schneider haben „die Kriegspoesie der Jahre 1870 und 71" (6 Bde., 1873—74) in einer höchst umfassenden, zu einer politischen Geschichte geordneten Sammlung herausgegeben.

Fünfter Abschnitt.

Die philosophische Dichtung.

Julius Mosen. — Friedrich von Sallet. — Melchior Meyr. — Titus Ullrich. — Wilhelm Jordan. — S. Heller. — Robert Hamerling.

Eine Lyrik des Gedankens mußte allen denen als eine Abart erscheinen, welche immer nur die beschränkte Form des Liedes vor Augen hatten und Schiller und Klopstock über Goethe und Uhland vergaßen. Dennoch drängte eine so bildungsreiche Zeit, wie die unsrige, darauf hin, die üblichen Formen des lyrischen Minnesanges, die Tabulaturen des lyrischen Meistersanges zu überwinden und die gedankenvollen Anregungen, welche aus den philosophischen Systemen in die Poesie hinüberströmten, dichterisch auszubilden. Wie hätte auch eine Reihe von Gedankensystemen, der die Litteratur aller Nationen nichts Ähnliches an die Seite zu setzen hat, auf diesem Felde wirkungslos bleiben können! Ein Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Herbart, Feuerbach, Schopenhauer, eine Reihe von Gedankenkönigen mit Zepter und Krone, hinausweisend in die Zukunft, wie die Reihe von Banquo's Sprößlingen im Zauberspiegel mußten ja auch im Herzen der Dichter ein Streben nach geistiger Ebenbürtigkeit entzünden und sie antreiben, die ausgefahrenen Geleise der Lyrik zu verlassen und für ihre poetischen Bauten eine dauernde geistige Grundlage zu suchen. Wohl geht Philosophie und Poesie in der Gestaltungsweise himmelweit auseinander, und wozu eine ungünstige Mischung beider führt, das sehen wir an vielen, nicht unbedeutenden litterarischen Charakteren, welche die eine immer in die andere hineinspielen lassen,

weil ihre eigene Organisation haltos zwischen beiden hin und her schwankt. Hat doch selbst Schiller in seiner vorzugsweise philosophischen Epoche, in welcher das Sternbild des Königsberger Weisen allzu blendend an seinem Himmel strahlte, seine Muse fast ganz schlummern lassen und sich beklagt, daß die Reflexion ihn im Produzieren störe, daß er nicht unbefangen schaffe, seit er sein Schaffen belausche — ein willkommenes Beispiel für die Verketzerer der Gedankenpoesie! Doch auch Schiller's energischer Genius hat das Widerstrebende gebändigt, und so wenig gerade das Kant'sche System einer harmonischen Weltanschauung günstig ist, so sehr es der Poesie feindlich scheint: so würden Schiller's Tragödien nicht jenen Stempel sittlicher Erhabenheit und hoher Gedankenmacht tragen, wenn nicht der Dichter seinen Geist in Kant's ernster, philosophischer Bildungsschule gestählt hätte. Wer ein geborener Dichter ist, der wird durch jede geistige Aneignung gekräftigt und wird jedes geistige Element seinem künstlerischen Organismus assimilieren. Nur Halbtalente, welche die Form suchen, schweben in Gefahr, sie zu verfehlen; das echte Talent trifft in keuscher Unmittelbarkeit immer die echte Kunstform und wird den Feuerwein der Dichtung durch keine abstrakte Zuthat verfälschen. Der Gedanke ist ihm die Kraft der Erde, welche die Wurzeln der Rebe nährt, der Schein der Sonne, welche ihre Früchte zeitigt, nicht ein fremdartiger Stoff, in den gärenden Trank geworfen, um ihn zu färben. Der Poet wird dem Philosophen durch alle seine wissenschaftlichen Vermittelungen folgen; er wird sich tragen lassen von der dialektischen Bewegung des Begriffes; er wird die bedeutsame Architektonik seiner Geistesbauten anstaunen und dem Fluge der spekulativen Phantasie durch den reinen Äther des Gedankens folgen; er wird, bereichert durch die geistige Arbeit und ihre Resultate, kundig der großen Probleme des Denkens und ihrer Lösung, zu seiner Poesie zurückkehren, im

vollen Bewußtsein, daß alles, was der Geist erringt, auch ihm, wie jedem — und ihm sogar mehr, als jedem — errungen ist; aber er wird weder die mühsamen wissenschaftlichen Vermittelungen, noch ihre nackten Resultate in poetischer Form mitteilen können, ohne diese zu zerstören; er fängt gleichsam von vorn an mit der Empfindung und Gestaltung; er bekleidet sie nicht mit philosophischen Flittern; er belebt sie von innen heraus mit dem Gedanken, der Seele des Bildes, dem Auge der Dichtung. Es giebt keinen wahren Dichter, der nicht zugleich ein Denker wäre. Dichten ist ein konkretes Denken, ein Denken in Bildern, ein schöpferisches Denken. Die Größe des Dichters beruht auf der Größe seiner Gedanken, auf der Originalität seiner Weltanschauung. Er wird diese nicht aufopfern, keinem einzelnen Systeme eines Philosophen; aber er wird, bereichert und fester geworden in sich selbst, aus jeder Schule des Denkers zurückkehren. Dies gilt von jedem Dichter: in jedem steckt ein Denker; aber Dichter und Denker müssen sich decken. Sieht der Denker aus dem Dichter hervor, so erhalten wir nüchternabstrakte Poeten, wie umgekehrt in der Philosophie, wo der Dichter aus dem Denker hervorsieht, die Gefühlsphilosophen, die Steffens und Genossen, zum Vorschein kommen. Noch mehr gilt dies aber von Dichtern, welche selbst Stoffe aus der philosophischen Sphäre entnehmen, welche Probleme des Gedankens in dichterischen Anschauungen wiedergebären. Auch hier verlangen wir mit Recht, daß der Gedanke vollkommen im Bilde aufgehe; jeder Rest gemahnt uns in unerquicklicher Weise, daß wir ein ungelöstes Exempel vor uns sehen. Der Gedanke darf sich nicht im eigenen Reiche mit abstrakten Gelenken bewegen; kein Ausdruck, keine Wendung darf uns an das System und an die Schule erinnern — sonst fühlen wir uns enttäuscht. Je tiefer der Gedanke ist, der nach Gestaltung ringt, je verwickelter das Problem, dessen poetische

Lösung erstrebt wird, desto schwieriger wird die Aufgabe des Dichters, desto mehr wächst aber auch die Bedeutung seiner Leistung.

Schon die orientalische Lyrik ist im wesentlichen eine philosophische; sie vertritt die praktische Philosophie auf pantheistischer Grundlage, zersplittert in tausend Sentenzen, ohne philosophische und künstlerische Gliederung. Die politische Lyrik dagegen hatte einzelne philosophische Anklänge und warf einige kecke Fazits des Denkens in ihren heißblütigen Liedern hin. Gedankenvoll ringend, aber in trostloser Skepsis befangen, hat Nikolaus Lenau wohl am meisten ein Anrecht darauf, den philosophischen Lyrikern beigezählt zu werden. Wir versammeln hier indes eine Gruppe von Poeten, denen die Philosophie Klarheit und Sicherheit der Weltanschauung gegeben hat, welche nicht mit ihr, wie Laokoon mit der Schlange, ringen und ihre eigenen Kinder qualvoll von ihr umstrickt sehen, sondern ihre poetischen Schöpfungen auf einer gediegenen Grundlage aufbauen, von deren zweifelloser Berechtigung sie durchdrungen sind. Alle diese Dichter sind im Grunde Schüler der Hegel'schen Philosophie oder haben vielmehr das bedeutende Ferment der Bildung, das sie enthält, in sich aufgenommen, so selbständig sie auch sonst ihrem eigenen dichterischen Triebe folgen. Die meisten haben größere Dichtungen in epischer oder dramatischer Form geschaffen; aber diese Form ist zufällig, ohne alle Rücksicht auf das leitende Gesetz der Dichtgattungen; das lyrische Element ist bei ihnen überwiegend und berechtigt vollkommen, sie an dieser Stelle zu besprechen.

Julius Mosen, zu Marieney im sächsischen Voigtlande am 8. Juli 1803 geboren, ein gediegener, in vielen Sätteln gerechter Poet, von einem klaren und gemessenen Streben, aber ohne allen Reiz des Blendenden und Pikanten, der die Menge besticht, ein edles Talent von künstlerischer

Haltung, aber ohne scharf ausgeprägte Genialität, hat in zwei sich gegenseitig ergänzenden Dichtungen im „Lied vom Ritter Wahn" (1831) und im „Ahasver" (1838), der philosophischen Lyrik, allerdings mit vorwiegend epischer Färbung, seinen Tribut abgetragen. Julius Mosen hat sich seit 1834 als Advokat in Dresden aufgehalten und seit 1844 als Dramaturg das Oldenburger Hoftheater geleitet. Später ist er schwer erkrankt — seine einzige, aber traurige Ähnlichkeit mit dem Pariser Aristophanes; er starb nach langem Leiden am 10. Oktober 1867. Mit Teilnahme blickte die Nation auf das Krankenlager eines edelgesinnten, patriotisch fühlenden Dichters, der, wie man auch über die ursprüngliche Kraft seiner Begabung denken mag, doch in der Lyrik und im Drama nach großen und würdigen Zielen strebte, dessen Werke in frischem, durch keine krankhaften Elemente getrübtem Flusse aus einer harmonischen Ganzheit der Gesinnung hervorgingen. Leider fehlte dem Dichter stets sowohl der durchgreifende Stoff, als auch eine durchgreifende Eigentümlichkeit der Darstellung. Seine historischen Tragödien und Romane werden wir später erwähnen.

Das „Lied vom Ritter Wahn" hatte Mosen gedichtet, angeregt durch eine altitalienische Sage, von der er bei seiner Anwesenheit in Italien Kenntnis erhalten. Der Held ist ein Ritter, der um jeden Preis dem Tode entfliehen will und von Land zu Land schweift:

> Bis unverbrüchlich einer mir kann sagen:
> Ich kann den Leib dir retten vor dem Tod,
> Ich kann die Macht ihm brechen und ihn schlagen.
> Dem will von Ewigkeit zu Ewigkeiten
> Ich dienen mit der kampferstarkten Hand,
> Arbeiten ihm, gewaltig für ihn streiten.

Er zieht gen Osten, kämpft mit Drachen und Riesen, trifft den Alten Tod, den Alten Raum, den Alten Zeit, die

alle das Evangelium der Sterblichkeit verkünden, ringt an den Pforten des Himmels mit dem Tode selbst, den er zu Boden wirft, tritt in den Himmel ein, wo ihn auf einmal ein mächtiges 'Heimweh nach der Erde erfaßt. Er kehrt zurück; er findet die Alten tot, sieht seine Jugendgeliebte Helene wieder und verfällt dadurch dem Tode. Ohne Frage dreht sich diese Sage um die tiefsten metaphysischen Begriffe, um Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit, und der Gegensatz zwischen der heiteren, hellenischen Welt und dem Christentume, das sie besiegt, klingt durch die ganze Dichtung hindurch. Doch ist es eben eine Fülle von Begriffen und Gedanken, die in einander hineinspielen; der Grundgedanke des Ganzen tritt nicht mit vollkommener Klarheit hervor. Und dieser Gedanke ist kein anderer, als eine Verherrlichung des Todes, der Erde und des irdischen Geschickes, eine Theodicee der Vergänglichkeit! Das Heimweh, das der Ritter im Himmel nach der Erde fühlt, ist ein schöner und tiefer Zug des Gedichtes! Der Mangel an Präzision des Denkens stört indes nicht weniger, als die vorwiegend allegorische Fassung, die weder der Idee, noch dem Bilde Genüge leistet. So wird uns z. B. der Raum als ein Alter dargestellt:

> Ein ries'ger Harfenmeister, welcher hoch
> Auf grauem Felsbock unbeweglich sitzet.
>
> Dem floß noch weißer, als des Schneees Flocke,
> Bis zu den Hüften reich und voll herab
> Des schlichten Bartes Silberglanzgelocke.
>
> Und spiegelähnlich glänzet ihm dagegen
> Der kahle Scheitel, wie der tiefe See,
> Wenn ihm die Winde nicht die Flut erregen.

Die weitere Ausmalung der Gestalt hat nur sehr entfernte Beziehungen zu dem Begriffe, den sie darstellen soll, und da sie doch wieder nur um des Begriffes willen da ist und kein

selbständiges Leben hat, so tritt das Ungenügende der allegorischen Darstellung überhaupt an diesem Beispiele recht schlagend hervor. Leider zieht sich das Allegorische durch die ganze Dichtung hin; man fühlt sich immer angeregt, über das einzelne Bild hinauszudenken, um seine nur unvollkommen ausgeprägte Bedeutung zu erfassen; das Denken aber kehrt, ebenfalls unbefriedigt, wieder zu dem Bilde zurück, und so wird ein harmonischer Eindruck unmöglich gemacht. Davon abgesehen, enthält das Gedicht große Schönheiten, besonders auf dem Gebiete lieblicher Schilderung, und selbst die unfertigen Terzinen, denen der weiche Klang verschlungener Reime fehlt, indem zwei Zeilen mit Endreimen eine trotzig dazwischengeschobene reimlose Zeile einrahmen, machen im ganzen keinen unharmonischen Eindruck und vermeiden das weichlich Gedehnte und Verschleppende der echten, italienischen Terzinen.

Noch mehr gilt dies von „Ahasver," dem negativen Gegenbilde des „Ritter Wahn," einem Gedichte von düsterer Färbung und energischer, greller Haltung, in welchem die Theodicee der irdischen Vergänglichkeit aus der Passion des Unvergänglichen, aus der heißen Todessehnsucht des zum Leben Verdammten hervorquillt. Ahasver hat mehr Mark und Kraft, als der „Ritter Wahn"; ein weltgeschichtlicher Pulsschlag belebt das Gedicht; große Bilder historischer Zerstörung entrollen sich vor unsern Augen; aber auch hier stört eine symbolische, in die Handlung hineingreifende Maschinerie und eine gewisse Einförmigkeit der dichterischen Erfindung. Mosen selbst spricht die Grundidee des Gedichtes dahin aus, „daß in Ahasver die in irdischem Dasein befangene Menschennatur, gleichsam der in einem Einzelwesen verleiblichte Geist der Weltgeschichte, erst in unbewußtem Trotze, dann endlich mit deutlichem Bewußtsein dem Gotte des Christentums sich schroff gegenüberstellt." Der vom Erzengel Michael in Aus-

sicht gestellte Akt der Gnade findet indes nicht statt, da der Dichter „die poetische Notwendigkeit der ewigen Erdenwanderung Ahasver's der göttlichen Ewigkeit des Heilandes gegenüber“ von vornherein annimmt. Es fehlt daher der Handlung des Gedichtes jede Spannung des Interesses, da die immer auf der Lauer liegende himmlische Amnestie nie zur Geltung kommen kann. Mosen giebt der Fabel des Ahasverus eine tiefere, spekulative Deutung. Der Gottessohn selbst sagt zu ihm:

> Mir gegenüber hast du dich gestellt,
> Wie ein Gedanke wider den Gedanken.

Und als Ahasver, nachdem die dritte Gnadenfrist vorüber, zum Bewußtsein der eigenen Bedeutung gekommen, da ruft er aus:

> — Das eine war vollendet!
> Das andere beginnt, das keine Zeit
> Und nicht die dunkle Ewigkeit beendet!
>
> Von ihm und seiner Gnade losgekettet,
> Beginn' ich jetzt mit ihm den langen Kampf,
> Bis ich von ihm die Menschheit hab' errettet!
>
> Wen er verfolgt, den soll er ewig merken;
> Ansag' ich ihm auf immerdar den Krieg!
> Lossag' ich mich von ihm und seinen Werken.
>
> Im Namen aller Erdenkreaturen,
> Vom Menschenkind bis auf den Stein hinab,
> Wo kaum aufzucken noch des Lebens Spuren;
>
> Im Namen aller Kräfte und Gewalten
> Bis zum Gesetz hinab, nach welchem sie
> Zum Leben und zum Dasein sich gestalten;
>
> Im Namen aller Seufzer, aller Schmerzen
> Vergoßner Thränen und vergoßnen Bluts,
> Gebrochner Seelen und zertretner Herzen!

So will ich ewig leben, ewig wandern,
Bei euch, ihr Menschenbrüder, immerdar
Von einer Zeit hinüber zu der andern;

Bis endlich dennoch sich die Nacht gelichtet,
Bis er uns reicht die brüderliche Hand
Oder in seinem Stolze uns vernichtet.

Der Dichter macht also Ahasver, dessen Geschick anfangs an das Geschick seines Volkes geknüpft ist, zum Repräsentanten des Weltschmerzes überhaupt, ja, der ganzen Menschheit:

Und helfen will ich jedem Volke ringen
Los von des Wahnes Macht und Sklaverei,
Bis alle Ringe von der Kette springen,

Und alle Menschengeister hier auf Erden,
Ein seliges, ein herrliches Geschlecht,
Bis alle Menschen selber Götter werden.

Mit diesem Erlösungsdrange tritt er erst gegen den Schluß der Dichtung dem Welterlöser gegenüber, während sich früher der Poet mehr an die anfängliche Mythe anlehnt und in glänzenden epischen Schilderungen das wechselnde Verhältnis darstellt, das über Jerusalem und das Volk Judäas hereinbricht. So ist die Dichtung nicht zu künstlerischer Klarheit durchgearbeitet und der Gegensatz der Gedanken springt uns nicht mit poetischer Faßlichkeit entgegen. Doch die gleichmäßige, maßvolle Haltung des Gedichtes, der epische Takt der Ausführung, die Fülle von wahrhaft erhabenen, mächtig ergreifenden Schilderungen von klassischem Gepräge, der Schwung und die Kraft der Darstellung räumen dem „Ahasver" einen hohen Rang unter den poetischen Gedankenschöpfungen unserer Zeit ein und machen ihn zum dauerndsten Denkmale, das Mosen's Talent sich begründet hat. Seine „Gedichte" (1836) enthalten viele frische, kräftige, lyrische Bilder, denen auch der entfernteste Anhauch der Senti-

mentaliät fehlt, und die alle aus einem gesunden, für das Große empfänglichen Sinne hervorgegangen sind. Echt moderne Lyrik ist in den volkstümlichen Gedichten: „die letzten Zehn vom vierten Regiment“ und „Andreas Hofer“ sowie in einigen anderen Balladen und Liedern enthalten, in denen besonders die einfache und klare Form einen wohlthuenden Eindruck macht.[1])

Wie Mosen nach dichterischer Gestaltung ringt und zu epischer Form hindrängt, so tritt bei Friedrich von Sallet, geb. am 20. April 1812 in Neiße, der Gedankeninhalt mehr in didaktischer Form auf, welche an die Art und Weise der orientalischen Lyrik erinnert, obgleich die Weltanschauung des Dichters dem Quietismus des Orients vollkommen entgegengesetzt ist und die Feier einer thatkräftigen Sittlichkeit, eine energische, freie Gesinnung alle seine Dichtungen beseelt. Sallet, im Kadettenkorps zu Potsdam und Berlin erzogen, seit 1829 preußischer Offizier im schönen, poetisch anregenden Mainz, wegen einer Satire auf den Militärstand 1831 zu zweimonatlicher Festungsstrafe verurteilt, später in Trier und Berlin lebend, wo er 1834 die Kriegsschule besuchte, seit 1838 verabschiedet und in Breslau privatisierend bis zu seinem Tode, der in Reichau bei Nimptsch am 21. Febr. 1843 erfolgte, hatte nur eine autodidaktische Bildungsschule durchgemacht, welche sich bei ihm in mancherlei Lücken und Härten fühlbar machte, indem er sich den verschiedenen Hemmungen gegenüber jede neue Stufe der Erkenntnis mühsam erkämpfen mußte. Sein ganzes Leben war ein solcher heißer und ehrenvoller Kampf um die Erkenntnis, ein rast-

[1]) Die erste Gesamtausgabe von Julius Mosen's Werken erschien 1863 in 8 Bdn. Sein Sohn, Reinhold Mosen, hat eine neue Gesamtausgabe in 6 Bdn. mit einer Biographie im Jahre 1880 herausgegeben. Sie enthält auch die Dramen und Erzählungen, auf die wir später zurückkommen.



loser Wissensdrang, und als er im Denken zur Befriedigung und Ganzheit durchgedrungen war, da raffte ihn ein allzu früher Tod hinweg, ehe er den klaren Inhalt in ebenso klarer Kunstform niederzulegen vermochte. Doch ein männlicher, gestählter Charakter von seltener Reinheit und Wahrheit, ein Geist von durchgreifender Energie, ein schwungkräftiger Idealismus, der alles Herbe des Kampfes in seiner reinen Triumphbegeisterung auflöste, geben seinen Dichtungen eine so bedeutsame Physiognomie, daß man über dem markig ausdrucksvollen Gepräge den Mangel an weichen und graziösen Linien der Schönheit und an künstlerischer Harmonie zu vergessen geneigt ist. Sallet's Charakter war in seiner Gediegenheit selbst ein Kunstwerk; seine Gedanken hatten eine plastische Festigkeit, auch wo die Schönheit nicht ihre Bildnerin war. Seine Sehnsucht ging stets dahin, große Kunstwerke nach allen Regeln ästhetischer Architektonik zu schaffen, auf dem Gebiete der Tragödie und des Lustspieles Bedeutendes zu leisten; aber wie ihm anfangs die Tradition der Romantik in den Kreis unlebendiger, phantastischer und ironischer Gestaltung bannte, so ließ später die große, geistige Arbeit, die philosophische Aneignung und Durchbildung die Energie des dichterisch gestaltenden Triebes in den Hintergrund treten, und der Enthusiasmus einer praktischen Sittlichkeit, genährt durch die Konstellation einer politisch-gärenden Zeit, gab dem Dichter eine reformatorische Wendung, eine vorwiegende Tendenz auf eine in die Zeit eingreifende Wirksamkeit, welche sich ebenso wenig einer objektiven künstlerischen Gestaltung günstig zeigen konnte. In der That ist die Entwickelung Sallet's durch diese beiden Momente bestimmt. Seine ersten Lustspiele und Märchen lehnen sich an Tieck und seine Schule an. Es ist dieselbe in der Luft schwebende Gestaltung, derselbe drollige, sich selbst persiflierende Humor, dieselbe phantastische, duftige Naturromantik. Dagegen hat

das Studium der Hegel'schen Philosophie den Charakter seiner letzten, bedeutenden Produktionen in durchgreifender Weise bestimmt und ihnen eine Einheit und Geschlossenheit der Weltanschauung gegeben, welche ihnen eine machtvolle geistige Wirkung sichern mußte, wenn auch der künstlerische Schmelz oft bei der zu nahen Berührung mit der Spekulation verloren ging. Sallet's sämtliche „Werke" (5 Bde., 1845 bis 48) enthalten einen bedeutenden Gedankenschatz, ein reichhaltiges und glänzendes Vermächtnis eines edelstrebenden Geistes.

Die Bildungsgeschichte Sallet's, die uns in „des Dichters Werden" (fünfter Band der Werke) und im „Leben und Wirken Friedrich von Sallet's" (1844) vorliegt, bietet interessante Beiträge zur Charakteristik eines dichterischen Entwickelungsganges, wenn auch wenig von bleibendem Werte. Die dramatisch-humoristischen Hexenszenen, Quodlibets u. s. f. sind ganz im verwilderten Geschmacke der Tieck'schen Muse gehalten. Dagegen atmen die Sonette auf Mathilde, die er auf der Festung in Jülich gedichtet hat, einen melodischen Hauch, den er später nicht wieder in ähnlicher Weise über seine Dichtungen zu verbreiten wußte, seitdem er nicht mehr einfache Gefühle, sondern schwerwiegende Gedanken in Verse brachte. Das Märchen: „Schön Irla" (1838) bildet das Vermittelungsglied zwischen Sallet's romantischen Jugend-Reminiszenzen und seinem philosophischen Streben. Es atmet oft eine überaus duftige Naturpoesie, deren Schmelz an die Goethe'sche Dichtweise erinnert und die in den Kontrasten von Nord und Süd die ergiebigste Ausbeute lebendiger Schilderungen findet:

Volle Stauden, schlanke Bäume,
Strotzend schwellendes Gemische;
Sprudelt heiß durch Sonnenräume
Lebensstrom voll Kraft und Frische.

Zeugungskräftig drängend Walten
Ohne Stocken, ohne Ruhen,
Kann in tausend von Gestalten
Nimmermehr genug sich thuen.

Von des Daseins warmer Wonne
Übersprudelnd vollgesogen,
Schwingt die Palme sich zur Sonne
In der Schönheit kühnem Bogen.

Daneben aber findet sich viel leeres Gesumm und Gebrumm; die süßen Blumengesichter und lieben Waldvögelein sind ganz im Geschmacke der Romantiker und ihrer jüngsten Nachfolger; es wimmelt von Naturlauten und zierlichen, allzuherzigen Diminutiven, und der Grundgedanke tritt aus der allegorischen Hülle und Fülle nicht mit befriedigender Klarheit hervor. Die Allegorie ist hier nicht nüchtern, wie oft bei Julius Mosen, eine nackte Bildsäule mit trivialer Bezeichnung durch allbekannte Attribute; aber sie ist überwuchert von poetischen Schlinggewächsen, durch welche man nur hier und dort ein marmornes Glied des Gedankens hindurchschimmern sieht.

Bei weitem bedeutender sind Sallet's „Gesammelte Gedichte“ (1843, 4. Aufl. 1864), aus denen uns der Hauch wahrhafter gedankenvoller Poesie entgegenweht, welche dabei nirgends krankhaft und sentimental, nirgends frivol und unsittlich wird, sondern stets, von einer hohen ethischen Gesinnung getragen, allem, was das Leben adelt, regelt und schmückt, oft anmutige, oft bedeutsame Opfer bringt. Wohl geht durch das „Naturleben und junge Liebe“ oft noch die romantische Allegorik hindurch, welche indes im „König Frühling“ einen glänzenden, phantastischen Naturbaldachin aufbaut, überall eine sinnige Naturandacht zeigt und stets maßvolle, nie überladene Naturbilder giebt. Mag der Dichter die Abendstille oder die Sehnsucht nach dem

Frühlinge schildern, die ihn mitten im bunten Rascheln der Blätter des Herbstes ergreift: es ist stets ein träumerisches Phantasieren auf den Saiten der Natur, in welche der Dichter die Zartheit und Tiefe der eigenen Seele haucht. Daß er selbst über einen schwelgerischen Zauber der Form gebietet, beweisen Gedichte, wie der „Wellentraum“:

Gern mag an des Meeres Wellen wohl der Wand'rer lauschend liegen;
Wie sie wallen, wie sie schwellen, voll Musik sich rauschend wiegen!
Leiser Sang, emporgetragen aus der hellen Tiefen Grund,
Giebt von allen Wundersagen, die dort unten schliefen, kund,
Von den Perlen und Korallen, die in stillen Räumen funkeln,
Von des Friedens grünen Hallen, die in Dämmerträumen dunkeln,
Holde, schimmernde Gestalten, Klang, der's Haupt umzogen hält,
Lösen dort das Rätselwalten einer Zauberwogenwelt.

Die zweite Abteilung: „Zerrissenheit“ führt uns in das Stadium des Kämpfens und Ringens und einer Skepsis, welche zu überwinden ein energischer Geist drängt. Mancherlei historische und poetische Typen, Tasso und Hamlet, Ariel und Prometheus illustrieren diese Durchgangsepoche der Entwickelung, in welcher uns Gedichte von großem Schwunge und großer Tiefe des Ausdruckes entgegentreten. Selbst alte mythische Gestalten besingt der Dichter mit neuer Wendung, wie z. B. „Prometheus:

Und doch! — wär' ungethan noch das Gethane,
Und wüßt' ich alle Qualen, die mir drohten,
Aufschwänge, wie er's that, sich der Titane,
Um Lebensglut zu holen für die Toten.

Die Abteilung: „Epigrammatisches und Lehrhaftes,“ an welche sich die „Funken“ in „des Dichters Werden“ anreihen, zeugt von Sallet's Talent für schlaghafte Wendungen. Es war nicht eine spielende Begabung, welche über einen stets bereiten Witz gebietet; es war der Charakter selbst, der sich zu diesen schneidenden Pointen gegen alles Halbe, Zerrissene, Lahme, Charakterlose, gegen Gleißnerei und Heuchelei zuspitzte:

Man kann im Herzen Milde tragen
Und doch mit Kolben d'runterschlagen.

Was Nachsicht, Mitleid und Geduld,
Des Geistes Mißgestalt ist Schuld.

In allem andern laß dich lenken,
Nur nicht im Fühlen und im Denken.

Sei Leu! Wenn Narrenhände
Dir in der Mähne kratzen,
Dann mach' dem Spiel ein Ende
Und zeige deine Tatzen.

Diese und ähnliche Sprüche erläutern Sallet's Charakter und Gesinnung am deutlichsten; es ist die Saat, die später im „Laienevangelium“ aufgegangen. Unter den „Romanzen“ finden sich viele kräftige, auch in der Form abgerundete, wie „der starke Haken;“ andere, in denen eine bedeutsame Gedankenader vibriert, aber auch manches romantische Bänkelsängerlied, manche forcierte Märchenballade. Eine philosophische Dithyrambe auf den Weltgeist ist angefangen im Fragmente: „der Phönix,“ eine Verherrlichung seiner ewig neuen Gestaltung, seiner Läuterung durch das zerstörende Feuer:

Und muß der Geist in Flammen aufwärts lodern —
Urkräftig wird er sich zusammenraffen
Und unverdunstet neu Gestaltung fodern.

Die im Nachlasse Sallet's mitgeteilten weiteren Verse des Gedichtes haben einen feurigen Fluß und zeugen von der begeisterten Erhebung des Dichters, welche auch die Form in ihren Gluten schmelzt; sie zeigen, mit welcher Andacht er seinen Beruf erfaßte und nicht bloß dem ethischen, sondern auch dem ästhetischen Ideal nachstrebte:

Heil'ge Gluten,
Gießt in die Brust mir edelstes Metall,
Und in der Sprache reinem Glockenschall
Steigt auf, Gedanken, die tief innen ruhten!
Und festes Erz soll jeden Raum durchrinnen,
Daß leuchtend sich erhebt aus tiefer Nacht
Markig und edel der Gestalten Pracht.
So laßt mein Flammenlied mich kühn beginnen!

Die letzten Abteilungen der Gedichte enthalten eine Fülle ernster und sinniger Betrachtungen über das Weltgeheimnis, den geschichtlichen Fortschritt, den Geist der Freiheit, und ihr Motto ist: Ecce homo, die Feier des Menschengeistes, des unverwüstlichen, eine kühne und doch klare philosophische Dithyrambe!

Die praktische Wendung, der reformatorische Trieb, der aus diesen letzten Gedichten spricht, fand einen selbständigen Ausdruck im: „Laienevangelium“ (1840, 8. Aufl. 1873), einem Werke, das den Namen des Dichters in den weitesten Kreisen bekannt machte, einer modernen Evangelienharmonie von großem Umfange, einer freien, dichterischen Exegese des neuen Testamentes im Geiste der Zeit, einer Wiedergeburt der christlichen Lehre aus dem modernen Bewußtsein und seinen sozialen und politischen Tendenzen. Für den Dichter gab das Historische und Individuelle, das Strauß in das Mythische verflüchtigte, Bruno Bauer gänzlich in eine schriftstellerische Erfindung auflöste, gerade einen festen Halt, den er zwar nicht zur Gestaltung benutzte, indem er das Thatsächliche in einfacher Weise der Bibel nacherzählte, aber an welchen er volkstümlich den didaktischen Inhalt anknüpfte. Er beginnt jedes Gedicht mit irgend einer Begebenheit oder Lehre der Schrift, die er dann gleichsam in die Sprache des modernen Bewußtseins übersetzt, deren ewigen Gehalt er zu retten sucht, indem er die Form preisgiebt. So ist das Laienevangelium, ähnlich wie Rückert's „Weisheit des Brah-

manen" und Schefer's „Laienbrevier", eine Sammlung erbaulicher Betrachtungen und Denksprüche in Versen; ein Andachtsbuch für Gleichgesinnte, das durch seine vermittelnde Haltung auch manchen Altgläubigen unmerkbar zu den neuen Ideen bekehren konnte. Doch es war keine quietistische Lebensweisheit mit ihren aus den seligen Paradiesgärten des Orients gepflückten Blüten; es war eine Weisheit, welche wache Kraft verlangt und Heldenmut in That und Denken, aufflammenden Zorn gegen Lüge und Ungeist, Selbstverleugnung, Mündigkeit, alles, was einem freien Geiste und ganzen Manne zukommt, die echte, selbstbewußte Menschenwürde. Über den Unterschied zwischen der Poesie des Orients und des Occidents, zwischen dem kindlichen Pantheismus eines Leopold Schefer und dem männlichen Selbstbewußtsein des Laienevangeliums ist Sallet sich selbst vollkommen klar; er spricht es in einem der abgerundetsten und am meisten melodischen Gedichte des Laienevangeliums aus:

O Morgenland, wie ein Erinnern schallend,
Wie Heimweh zieht's nach deinen Märchenfernen;
Hier lag die Menschheit in der Wiege lallend
Und langte spielend nach des Himmels Sternen.

Im Taumel rasend und im Stumpfsinn brütend
Wich dein Geschlecht aus schöner Menschheit Gleise;
Doch sann, der Kindheit Tiefsinn still behütend,
Im Schatten deiner Palmen mancher Weise.

Was vor uns steht im Taglicht der Erkenntnis,
Fühltest du leis durch deine Träume wallen;
Was unser Geist erkämpfte dem Verständnis,
Ist dir als Spielzeug in den Schoß gefallen.

In dir auch wachte mächtig auf ein Ahnen
Vom Gott, der in der Brust des Menschen wohne,
Und deine Weisen folgten früh den Bahnen
Des Sterns zum neugebornen Menschensohne.

Sie boten dann ihm Weihrauch, Gold und Myrrhen,
Und beugten ihre Knie dem Lichtgedanken,
Bis sie, heimkehrend auf des Weges Irren,
Vergessend in ihr altes Träumen sanken.

Doch was dich einst durchzuckt mit Blitzesschnelle,
Das wird aufs neue deine Völker wecken,
Und Gottbewußtsein, heiter, frei und helle,
Durchwandelt siegend deine Länderstrecken.

Dann werden deine goldnen Traumesschätze
Des Westens Geiste dargebracht als Gabe,
Daß Mannesgeist am Blütenhauch sich letze,
Und Kindessinn an reicher Frucht sich labe.

Von solchem rhythmischen Wohlklange, solcher klaren und leichten Fügung, wie dies Gedicht, sind freilich nur wenige im „Laienevangelium“, das an einer Trübheit der Form leidet, welche durch den künstlerisch nicht aufgelösten Niederschlag des Gedankenprozesses hervorgerufen wird. Neben Schwung, Wärme, Kraft und phantasievoller Gestaltung findet sich Härte, Trockenheit, Nüchternheit in der chronikenartigen Nacherzählung des biblischen Ereignisses und eine oft knöcherne Abstraktion in der Ausführung des Didaktischen. Die Form bewegt sich hin und wieder schwerfällig durch herbe Wendungen und mühsame Konstruktionen; sie stöhnt unter der Last des Gedankens. Der Inhalt der Evangelien ließ nicht immer bereitwillig eine Deutung im Sinne der modernen Ethik, der politischen und sozialen Gesinnungspoesie zu; es bedurfte oft dialektischer Gewaltmittel, um ihn auf diesen Horizont zu visieren. So begegnen wir hier und dort einer ätzenden, geistigen Auflösung, deren Schärfen den künstlerischen Fluß hemmen, wenn wir auch die oft feine Beweglichkeit und scharfsinnige Gewandtheit der Auslegung anerkennen müssen. Auch war durch die weitläufige Ausführung des Werkes nach einem bestimmten, sich wieder-

holenden Schema die Monotonie, welche die didaktische Form überhaupt mit sich bringt, schwer zu vermeiden, wenn auch die Vorzüge Sallet's, seine humane Begeisterung, seine schwertscharfe Dialektik und gediegene Charaktertüchtigkeit, die sich in jeder Zeile ausprägen, meistens über diese Klippen hinwegtragen.

Von den prosaischen Schriften Sallet's, die sein Gesamtbild vollenden, erwähnen wir die Novelle: „Kontraste und Paradoxen" (1838) und die „Atheisten und Gottlosen unserer Zeit" (1844). Erstere nennt der Dichter selbst „eine Amphibie zwischen Novelle und Märchen, voll Geschwätz und ohne Ereignis, das er ohne Plan und Grundidee nur so drauflos geschrieben, wie einer spazieren geht, ohne viel zu wissen und zu fragen, wohin er kommen wird." Der Herausgeber der Sallet'schen Werke und ihr geistvoller Erläuterer, Theodor Paur, nennt die Novelle, welche mit „Schön Irla" in dieselbe Epoche fällt, „einen bedeutsamen Merkstein zwischen der früheren, rein dichterischen und der späteren, mehr und mehr religiös-politischen Wirksamkeit unseres Schriftstellers: „Es wird uns klar daraus, warum er, für die Poesie, wie es scheint, geboren, sie dennoch aufgiebt und eine Richtung einschlägt, die eigentlich nur noch die Form der Poesie festhält und das Wesen derselben gegen den festen Begriff des Lebens vertauscht. Deshalb ist auch diese Novelle ein Gemisch von praktisch philosophischen und ästhetischen Entwickelungen, von satirischen Angriffen und teils erhabenen, teils sentimentalen, tiefergreifenden poetischen Bildern; doch läuft durch diese Mannigfaltigkeit als verknüpfender Faden ein herber, schmerzlicher Zug, und dieser Zug giebt zuletzt der ganzen Darstellung das Gepräge einer erschütternden Resignation. Auf den letzten Seiten wird es klar ausgesprochen: „der Dichter mußte etwas Großes verloren geben, die Hoffnung nämlich, im höchsten Sinne der Schöpfer

einer die Grundtiefen des welthistorischen Lebens erfassenden Dichtung zu werden." „Die Atheisten und Gottlosen" sind eine in sich abgeschlossene, vortreffliche Popularisierung der Resultate des Hegel'schen Systems. Die „Einheit im Geiste" wird durch Ehe, Familie, Staat und Weltgeschichte hindurchgeführt, und diejenigen, welche diesen Geist und seine fortschreitende Entwickelung leugnen, werden als Atheisten und Gottesleugner gebrandmarkt. Die Konsequenz der Darstellung und die Gediegenheit und Verständlichkeit des Stils zeichnen dies Werk vorteilhaft aus.

Melchior Meyr, geboren am 25. Juni 1810 zu Ehringen bei Nördlingen im schwäbischen Ries, von 1840—1852 als Schriftsteller in Berlin, dann in München lebend, wo er am 22. April 1871 starb, klingt vielfach an Sallet an durch den Ernst der Gesinnung, durch den Eifer, mit dem er eine „Poesie des Geistes" pflegte, auch durch die schwerflüssige Form seiner Gedichte, in denen die Reflexion stets mit dem Zauber des lyrischen Ergusses im Kampfe liegt; doch wenn bei Sallet die Religiosität der Gesinnung mit einer ethischen und politischen Wendung der Niederschlag des ganzen religiösen Prozesses ist, so herrscht bei Melchior Meyr ein begeisterter Theismus vor, der sich nur polemisch gegen die Entartung des reinen Gottesglaubens und gegen das „Pfaffentum" wendet. In seinen „Gedichten" (1857) schlug er mancherlei heitere Töne an, die seiner Muse weniger zusagten; in den „religiösen Gedichten" herrscht wohl warme Innigkeit, doch sie gemahnt vielfach an den alltäglichen geistlichen Liedersang, dessen Wendungen sie oft ihren philosophischen Gehalt preisgiebt. Bedeutender erscheinen die religiösen und philosophischen Gedichte: „die Religion des Geistes" (1871), in denen oft ein gedankenvoller Hymnenschwung herrscht, oft aber auch das Visionäre in weniger erhabener, als erbaulicher Weise an den Kreis der überlieferten Vor-

stellungen anknüpft. Die „Gedanken über Kunst, Religion und Philosophie“, so wie die Sammlung: „Biographisches, Briefe, Gedichte“ (1874), welche Schriften beide aus Meyr's Nachlaß von seinen Freunden Graf Alexander Bothmer und Moritz Carriere herausgegeben worden sind, und die „Gespräche mit einem Grobian“ (2. Aufl. 1867), die durch ihren kernhaften Ton Epoche machten, enthalten eine Fülle tiefsinniger Bemerkungen, wie sie überhaupt dem idealen Streben des Autors in einer Epoche der realistischen Effekthascherei ein glänzendes Zeugnis ausstellen.

In gänzlich verschiedener Weise brachte der Schlesier Titus **Ullrich**, (geb. am 22. August 1813 in Habelchwerdt), in zwei größeren Dichtungen „Hohes Lied“ (1845) und „Viktor“ (1848) die Poesie in Berührung mit der Hegelschen Philosophie, obwohl auch bei ihm der Gedankeninhalt auf der Form lastet und ihr reines und volles Austönen verhindert. Titus Ullrich sucht indes das Aphoristische und Erbauliche einer vorzugsweise didaktischen Poesie zu vermeiden; er feiert im „Hohen Liede“ das Gottmenschentum der Feuerbach'schen Philosophie nicht in einem Rosenkranze von Lehrsprüchen, auch nicht in abstrakten Dithyramben, sondern in einem biographischen Rahmen und auf psychologischer Grundlage, welche nicht bloß dem Denker, sondern auch dem Dichter die Entfaltung aller seiner Kräfte verstattet. Das Dithyrambische bestimmt indes oft die Form, bringt sie ebenso in Fluß, wie es ihr hier und dort eine exaltierte Färbung erteilt. Der Poet ist der enthusiastische Thyrsusschwinger des „Pananthropismus“, welchem der Gottmensch nicht die flüchtige, sondern die dauernde Erscheinung des Göttlichen im Menschlichen ist. Die Form erinnert durch langgezogene Posaunenstöße, durch feierlichen Orgelklang des Gedankens, durch rezitativische Hymnen der Begeisterung an

eine geistige Kirchenmusik, wie denn auch der Inhalt ein andachtsvolles Versenken in die neue Religion und ihre Offenbarungen ist. In einzelnen lyrischen Blüten schmilzt der Gedanke in ein seelenvolles Empfinden, welches dann auch über den Rhythmus seinen Wohllaut ergießt. Dasselbe gilt von „Viktor", in welchem das Harte, das Zerfahrene und Fragmentarische der Form noch störender hervortritt. Viktor ist die poetische Ethik zur Metaphysik des „Hohen Liedes". Die poetische Erfindung ist unbedeutend, indem sich die Handlung nur durch die Kreise des alltäglichen Geschickes, welches Verliebte und politisch Mißliebige trifft, bis zum tragischen Abschlusse hindurchbewegt. Das Gedicht erschien am Vorabende der Revolution und hatte selbst, wie besonders das „Landsturmlied", einen revolutionären Schwung. Die Gedanken hatten hier nicht, wie im „Hohen Liede", ein hohenpriesterliches Gewand; sie kamen in blitzenden Kolonnen anmarschiert, wie Sensenmänner, und liefen Sturm, bisweilen über Stock und Stein. In der That ist die Rhythmik Ullrich's oft holprig und zerrissen: ein Fehler, welcher die kühne und originelle Darstellungsweise des Dichters nicht ganz zur Geltung kommen läßt. Ullrich ist trotz des gewählten epischen Stoffes ein lyrisches Talent ohne plastische Kraft; aber Meister im angemessenen Ausdrucke der Stimmung, in gewandter Verwebung des Natur- und Gemütslebens und in jenen Feinheiten der Schilderung, welche nicht bloß ein Bild anschaulich hinstellen, sondern auch das Charakteristische einer bestimmten Situation in den bezeichnenden Zügen ausprägen.

Eine wenig ersprießliche Eigentümlichkeit des Dichters ist es, die Naturschilderungen durch Bilder zu beleben; er spricht von „Wolkenhydern", nennt die weichen Lüfte „unsichtbare Himmels-Okeaniden", spricht vom „seltsamen Janushaupte des Abends": eine etwas veraltete Darstellungsweise,

welche an die frühere Tapetenmalerei erinnert. Davon abgesehen, sind die Bilder Ullrich's meistens originell und kräftig, von innen heraus empfunden, und es sind in diesen Dichtungen Stellen von so ausgezeichneter lyrischer Schönheit, daß sie, einzeln ausgewählt, alle erfreuen würden, welche jetzt, teils von der Tendenz, teils von der Formlosigkeit des Ganzen abgestoßen, sich nicht gern in die metrischen Labyrinthe dieser Gedankenpoesie verlieren. Gegenüber einer süßlichen und geistlosen Poesie, welche den Parnaß überflutet, ist es Pflicht, auf diese gedankenvollen und geisteskräftigen Dichtungen hinzuweisen, deren dumpfe Gärung und unterirdische Donner uns ein treues Abbild jener vulkanischen, großen Erschütterungen entgegengehenden Zeit geben.

Wie Titus Ullrich ein vormärzlicher Poet, der die ganze Aufregung dieser Epoche abspiegelt, so ist der Ostpreuße Wilhelm Jordan (geb. am 8. Febr. 1819 zu Insterburg), ein nachmärzlicher, welcher den Entwickelungsprozeß jener politischen Bewegung an sich selbst durchgemacht und die Resultate seiner geistigen Läuterung in einer umfangreichen philosophischen Dichtung der Mitwelt übergiebt. Jordan hatte in Königsberg (1838—42) studiert und bereits dort politische Gedichte: „Ostdeutschland, Glocke und Kanone" (1842) und „Irdische Phantasien" (1842) erscheinen lassen, in denen er sich zu den Grundsätzen des ostpreußischen Liberalismus und der jüngeren Hegel'schen Philosophie bekannte, obwohl er stets eine im Sinne der Romantik ironische Ausnahmestellung zu behaupten suchte. Aus Leipzig, wo er sich später aufhielt und seine Gedichtsammlung: „Schaum" (1846) veröffentlichte, in welcher sein poetischer Champagner moussierte und mit revolutionärem Knalle Pfropfen in die Luft sprengte, obgleich er sich schon damals das Ansehen gab, daß seine geistige Firma bessere Weine führe, wurde er wegen eines atheistischen und blas-

phemischem Toastes mit Gefängnis bestraft und verwiesen. Er begab sich nach Bremen und später, im Jahre 1848, nach Berlin, wo er durch die Vielseitigkeit seiner Weltanschauungen und die Kraft seiner Beredsamkeit bald Ansehen gewann; von dem Oberbarnimschen Kreise wurde er als Deputierter in die Frankfurter Nationalversammlung gewählt. Hier saß er längere Zeit auf der äußersten Linken, bis er durch seine bekannte Polenrede und durch die Grabrede für den ermordeten Fürsten Lichnowsky mit seiner Partei brach und längere Zeit eine eigene Partei bildete, die zuletzt in den Hafen des deutschen Marineministeriums einlief. Der Marinerat Jordan überlebte die deutsche Flotte von 1848 als ihr letzter Pensionär, und zimmerte in seinen zahlreichen Mußestunden auf seiner Gedankenwerfte ein geistiges Admiralschiff mit bunten poetischen Wimpeln, hochragenden Masten, metaphysischen Segeln und tiefgehendem Kiele, einen Schraubendampfer mit versteckter spekulativer Schraube, das Mysterium „Demiurgos“ (3 Bde., 1851—53), ein erstaunlich umfangreiches Dichtwerk, dem Deutschland, außer der dreibändigen „Alhambra“ des Herrn von Auffenberg, nichts Ähnliches an die Seite zu setzen hat. Jordan war in die politische Bewegung von 1848 als ein rüstiger Schwimmer untergetaucht, war in alle Wirbel und Strudel mit hineingeraten; jetzt tauchte er hervor, schüttelte sich ihr triefendes Wasser ab, räusperte und pustete ironisch, lachte über die Ertrunkenen und blies dann, als ein optimistischer Triton, in die providentielle Posaune: „Halleluja über Land und Meer; gepriesen sei die Sündflut und Wassersnot; alles, was geschieht, ist wohlgethan; alles Wirkliche ist vernünftig, alles scheinbar Böse gereicht der Menschheit zum Heile!“

Der „Demiurgos“ ist eine episch-dramatisch-metaphysische Dichtung, eine moderne Theodicee und Anti-Candide auf

hellenisch-biblisch-Goethe-Hegel'scher Gedankengrundlage, mit einer Fülle in Verse gebrachter Kenntnisse aus allen Gebieten des Wissens, mit polyhistorischen Glossen und autobiographischen Randzeichnungen, mit astronomischen, zoologischen, physiologischen, geologischen Exkursen über die Oberfläche des Mondes und die Geheimnisse der Rassenkreuzung, über den Orionsnebel und die Spannungskette der Pole, über die Erdrinde und die Bildungsgeschichte der Erde, den Reisbau und die Epidemien in Indien, mit politischen Ausfällen auf Grundrechtschwätzerei und Antragshetzerei, auf souveränen Volkskrawall, auf den Einzigen, „der seine Sach' auf nichts gestellt", auf die heilige Familie, auf die Mitglieder des Frankfurter Parlaments. Der Abschluß des Titanenringens ist die spießbürgerliche Idylle, die kinderwiegende Beruhigung, der uralte Optimismus des ehelichen Pantoffels. In der That verläuft sich das Mysterium schließlich im Sande, so machtvoll es an einzelnen Stellen poetisch und gedanklich flutet. Über seine Tendenz spricht sich der Dichter selbst deutlich aus:

> Geh hin und hilf den Widerspruch verklären:
> Der Lauf der Welt geht stets die beste Bahn,
> Und jeder Wunsch, den wir dagegen nähren,
> Erwiese sich, erfüllt, gewiß als Wahn;
> Doch wenn wir thätlich dieses Glaubens wären,
> Dann wär's um unser Menschentum gethan:
> Es muß die Menschheit ringen nach dem Ziele,
> An welchem angelangt die Welt zerfiele.

Diese Tendenz führt der Dichter nun in einer springenden Beweisführung, ohne alle rhythmische Architektonik des Kunstwerkes durch, indem er immer wieder von vorn anfängt, das Problem bald positiv, bald negativ faßt und nach allen Seiten wendet. Der beweisführende Geist ist Luzifer, der Demiurgos selbst, welcher dem Geiste des absolut Guten, Agathodämon, die schöpferische Kraft des Negativen, das

„dem Ozean der Gnade“ erst den Grund, das Becken und das Gestade giebt, darzuthun sucht und mit ihm wettet, daß er diese an der ihm überlassenen Erde erproben will. Agathodämon nimmt Menschengestalt an, um mit intimerem Verständnisse prüfen zu können, und beginnt, als idealistischer Jüngling Heinrich, mit der Sehnsucht nach dem absolut Vollkommenen seinen irdischen Lebenslauf, indem er in die Hülle eines schwer erkrankten Muttersöhnchens fährt. Der Lebenslauf führt uns zuerst eine hellenische Liebe vor, mit mancherlei hineingeheimnißten Tendenzen, bringt uns dann in soziale Verhältnisse, die von einem falschen Idealismus angenagt sind, in den Kreis des reformwütigen Handwerkerstandes, der philosophischen und politischen Radikalen und ihrer weltverbessernden Umsturztheorien, in das Kaiser schaffende Parlament, in das Reich der Naturwissenschaft und selbstgenugsamen Welterkenntnis. Überall ist der idealistische Heinrich nach kurzem Aufschwunge welt- und lebensmüde und muß sich allegorisch trösten lassen. Dann fährt er plötzlich aus der Haut, und zwar als Agathodämon, dessen gänzlich in der neuen Hülle aufgegangene Persönlichkeit man fast vergessen hat. Jetzt schafft er ein Utopien: Nirgendheim, in welchem es die Menschen vor lauter Glück nicht aushalten können: eine humoristische Idylle, welche jedenfalls am schlagendsten die Notwendigkeit und Berechtigung dessen, was die Menschen das Unheil und das Böse nennen, beweist. Im letzten Akte hört Agathodämon-Heinrich von einer elyseischen Wolkenbühne herab ein metaphysisches Kollegium über den Optimismus, zu welchem alle Zeiten poetisch beisteuern. Der Prometheus des Äschylos, Hiob und Goethe's Faust werden uns in künstlerisch wertvollen Neudichtungen vorgeführt. Der Dichter selbst feiert in einem schwunghaften Prolog die Berechtigung „der Muse, welche dem Göttlichen die Harfe weiht,“ welche „die reine Form der Urgestalt“

darstellt, gegenüber den handgreiflichen Nachahmungen der Wirklichkeit:

> Ihr lächelt, ihr Unsterblichen, daß euern Ruhm,
> Der leuchtend schon Jahrtausende durchwandert hat,
> Ein blöder Sinn mit solchem Qualm verdunkeln will;
> Daß Einer, der naturgetreu Loretten malt,
> Die Achseln zuckt bei Raffael's Madonnenbild —

„Ihr wißt ja," ruft der Dichter aus, „wer als Götterbildner vorbestimmt der Menschheit Bahn." Schon in der Introduktion sprach er es als seine eigene Sendung aus, „eine große Geisterwendung zu befördern." Wir sehen, er hat nicht übel Lust, die Rolle eines „Religionsstifters" zu spielen. Das Mysterium klingt in idyllischen Märchenarabesken harmlos aus. Ein metaphysisches Schlußduett zwischen Demiurgos und Agathodämon sucht das Verhältnis dieser beiden allegorischen Gestalten, welche zwei metaphysische Begriffe nur unvollkommen bekleiden, klar zu machen, was ihm indes mißlingt, da sich die flüssige Dialektik der Begriffsbestimmungen nicht auf Gestalten übertragen läßt, ohne ihr Gepräge gänzlich zu verwischen.

Wenn der Dichter fortwährend gegen das Formen in Fleisch und Blut, gegen die sogenannte „Gestaltungskraft" polemisiert, so geht diese Polemik aus dem begründeten Gefühle eines Mangels hervor, der seine Dichtung charakterisiert. In den drei Bänden des „Demiurgos" ist selten eine Spur künstlerischer Gestaltung, welche die Idee und das Bild zu harmonischer Einheit vermählt. Das ganze Werk ist nichts, als ein Dialog im Himmel und auf Erden, ein metaphysisches Disputatorium mit einigen lebenden Bildern. Die dramatische Form ist vollkommen zufällig; das Ganze ist philosophische Lyrik, durchbrochen von zynischen Epigrammen. Der Dichter hat nicht die Kraft, die kleinste spannende Fabel zu erfinden, aus welcher sein Grundgedanke

mit einleuchtender Klarheit resultiert. Und doch hätte ihm sein Entwurf Gelegenheit dazu geboten, indem der menschgewordene Agathodämon, statt sich mit unlebendigen Allegorien herumzuschlagen oder sich durch ein Mosaik von Zeitbildern anregen zu lassen, in wahrhaft dramatische Verwickelungen gebracht werden konnte, in denen eine objektive Theodicee enthalten gewesen wäre. Statt dessen pocht der Dichter auf seine Gelehrsamkeit, auf die gnostischen Voraussetzungen des Gedichtes und zuckt die Achseln über die Kritiker, deren Kenntnis nicht an die seine heranreicht; er trotzt auf die Kommentarbedürftigkeit seines „Mysteriums“. Als wenn Hiob für die Juden, Prometheus für die Griechen eines Kommentars bedurft hätte! Ein dilettantisches Amalgam ist keine religiöse Urpoesie — mit der Exegese stiftet man keine Religionen! Der Begriff als Begriff ist unpoetisch, als Allegorie halbpoetisch. Wer dichten will, der gebe konkretes Leben — Idee und Gestalt muß aufgehen ohne Rest! Eine ideenlose Gestaltung, gegen welche Jordan seine kritischen Pfeile richtet, ist ebenfalls unberechtigt; aber nicht mehr, als eine ungestaltete Idee. Hierzu kommt, daß der „Demiurgos“ ohne alle Gliederung ist, ohne alle dramatische und poetische Rhythmik. Der Dichter fängt immer wieder von vorn an und beweist seine Idee bald ontologisch, bald teleologisch, bald e consensu gentium, wie das Dasein Gottes in den Religionsstunden einer Prima bewiesen wird.

Wenn wir nun alle weitergehenden Prätensionen des Werkes abgelehnt und ihm seinen Platz unter der philosophischen Lyrik eingeräumt haben, so gebührt ihm jetzt an dieser Stelle die volle Anerkennung der außerordentlichen Schönheiten, die es enthält: Schönheiten, die ihm unter der Gedankenpoesie der Gegenwart einen hohen Rang einräumen. Die schwunghafteste, stets vom Gedanken getragene und mit allen Resultaten der modernen Wissenschaft

bereicherte Naturpoesie ergeht sich in ebenso anmutigen, wie erhabenen Schilderungen, in ebenso tiefen, wie neuen Betrachtungen und entrollt an einzelnen Stellen mit hinreißender Kraft ein Gemälde des Kosmos. Eine Fülle der sinnigsten Reflexionen, bald mit idealistischer Wärme, bald in scharfer sarkastischer Form vorgetragen, verbreitet sich über Welt und Leben, über alle Phasen moderner Geistesentwickelung, und eine Reihe satirischer Zeitbilder, mit schlagendem Witze und beißender Persiflage entworfen, dabei von verständnisreicher Treue der Auffassung, entrollt ein Panorama des Säkulums und stellt uns seine brennenden Fragen und Probleme in scharfe Beleuchtung. Hierzu kommt eine anerkennenswerte Klarheit der Form, eine Meisterschaft des Ausdruckes, welche kühn die Sprache mit neuen Wendungen bereichert, ihr einen genialen Stempel aufdrückt, sich dabei mit größter Ungezwungenheit in der metrischen Form bewegt, sich vom Reime tragen und begeistern und ihn nirgends als hemmende Schranke empfinden läßt. Die Anlehnung an Goethe sowohl im Tone, welchen Faust, als auch in dem, welchen Mephisto anschlägt, ist zwar unverkennbar; doch ist die Diktion in moderner Weise bereichert. Die Neudichtung des Prometheus und Hiob besonders zeugt von einer großen sprachlichen Gewandtheit, wie überhaupt das ganze Werk von einer bedeutenden geistigen Bildung, welche die größten Anläufe nimmt und sich in allen Formen versucht, obwohl die ursprüngliche Dichterkraft nicht damit Schritt hält, sobald es an die Gestaltung geht. Was seine Lyrik betrifft, so spricht er sich selbst in der Sammlung: „Strophen und Stäbe“ (1871) das Talent dafür ab:

Aus Irrtum vielleicht nenn' ich Eitelkeit nur, was heut als Lyrik sich brüstet;
Doch das weiß ich gewiß, daß mich die Natur nicht zu lyrischen Thaten gerüstet.

Und in der That ist seine Lyrik zu schwerfällig, ohne Fluß und Schmelz, wenn auch oft die Ausdrucksweise einen eigenartigen Reiz hat. Diese „Strophen und Stäbe“ sind Hobelspäne, die Jordan auf der Tischlerbank seiner Epopöe nebenbei verlor; sie bilden eine Mosaik von Gelegenheitsgedichten, poetischen Apostrophen an Kaiser und Könige, an Künstler und Künstlerinnen, von einigen mehr liederreichen Klängen, Nachbildungen englischer Gedichte und der Psalmen und von rhapsodischen Vor- und Nachspielen. Bedeutender sind seine „Andachten“ (1877), eine Dichtung in vierzehn Gesängen, eine naturwissenschaftlich-religiöse Gedankenharmonie, welche Kleines und Großes, den Mikro- und Makrokosmos, die Lichtschnuppe und den Mond, das Nesselblatt und die Schwertbanane, Goethe und das Christentum in Versen behandelt, deren schwere Gedankenwucht oft den Reiz der Form erstickt und die bisweilen vom kosmischen Schwung zur gereimten Prosa herabsinken. Eine größere epische Gestaltungskraft entwickelte Jordan in seinem Epos: „Nibelunge“, auf welches wir später zurückkommen werden.

Ein philosophisches Epos in Terzinen hat S. Heller aus Prag gedichtet: „Ahasverus, ein Heldengedicht“ (1866), in welchem ebensowenig wie in Mosen's „Ahasveros“ die verschiedenen Auffassungen des Helden zu künstlerischer Einheit verschmolzen sind. Bald erscheint er als Träger einer Theodicee des Todes, bald als Vertreter des Judentums und seiner an Sitte und Glauben festhaltenden Zähigkeit, bald als der Feind Christi, als eine Art von Antichrist, der dem Heiland stets mit zynischem Trotz gegenübertritt, bald als Vertreter der ganzen Menschheit, als der rastlos wandernde Geist der ganzen Weltgeschichte. Der Haupteindruck der Dichtung ist der eines geschichtlichen Bildersaals, und gerade in Bezug auf die Weltgeschichte vermissen wir die Beschränkung. Goethe rühmt schon an Shakespeare, daß er

das Talent eines Epitomators besessen habe und meint dabei, daß der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint. Die Kunst der Dichtung ist in der That wesentlich die Kunst der Abbreviatur. Diese Kunst besitzt S. Heller durchaus nicht; er verliert sich in der Reihenfolge der geschichtlichen Erscheinungen. Natürlich wirkt diese ins Weite gehende Anlage auch auf die dichterische Behandlung zurück, welche zu plastischer Herausarbeitung wenig Zeit behält und sich mit den allgemeinsten Umrissen begnügen muß. Nirgends ineinandergreifende Handlung, fesselnde Situationen — aus den Charakteren wird gleichsam nur ihre geschichtsphilosophische Essenz herausdestilliert und uns in nicht immer durchsichtigen, aber doch meistens künstlerisch geformten, zum Teil sogar schönen Terzinen kredenzt. Und gerade als Gegengewicht gegen metaphysische Verflüchtigung bedürfen derartige Gedankenepen einer energischen Plastik. Der Gedanke soll nicht wie ein elementarischer Luft- und Feuergeist im eigenen Äther über den Erscheinungen schweben; er soll sich aus ihnen entbinden, wie ein neuer Stoff aus dem chemischen Prozeß der Retorte, dessen Vorgängen wir mit Spannung folgen. Dieser Mangel ist um so bedauerlicher, als der Dichter Begabung für einen prägnanten Ausdruck zeigt. Sein Talent hat etwas Markiges — wir weisen nur auf die Episode mit Acher, auf die Schilderung der jüdischen Heldenkämpfe und die von Nero und Marc Aurel in der ersten Wanderung hin. Doch liegt die Schwerkraft dieses Talents mehr in der Reflexion als in der Schilderung. Wo ihm die Situation erlaubt, sich dem Schwung der Gedanken hinzugeben, da verliert seine Darstellung den trüben Bodensatz, der ihr oft eigen ist, und gewinnt das Gepräge künstlerischer Schönheit. Sprechende Beweise dafür geben uns: „Ahasver's letzte Nacht auf dem Libanon", eine stimmungsvolle Elegie auf den Untergang des jüdischen Volkes, „der

Auszug der alten deutschen Götter," ein Kaulbach'sches Gemälde, die prächtigen Terzinen, welche die Entdeckungsreise des Kolumbus schildern.

Wenn es als die Tendenz von Heller's „Ahasverus" erscheint, die Entwickelung der Menschheit vom Judentum durch das Christentum zum Menschentum darzustellen, dem die verklärende Schlußhymne gilt, so fehlen dieser Entwickelung in Bezug auf den Helden Klarheit und innere Nötigung, die scharfen Einschnitte, die überzeugenden Katastrophen.

Während diese markige Dichtung in Deutschland spurlos vorüberging und kaum von der Kritik und dem Publikum bemerkt wurde, erlebte eine andere Ahasver-Dichtung in kurzer Zeit zehn Auflagen, und zwar der „Ahasver in Rom" von Robert Hamerling (1866), im Grunde eine in epische Form gegossene Kanzone und Gedankensymphonie des österreichischen Lyrikers. Auch in dieser Dichtung bildet Ahasveros indes mehr den Chorus der Tragödie, als daß er in die Handlung selbst eingriffe; auch hier spielen mehrere Bedeutungen des Helden ineinander; er ist nicht bloß der Vertreter der rastlos strebenden Menschheit, auch derjenige der Todessehnsucht; er ist nicht der Jude von Jerusalem, er ist Kain, der den Tod in die Welt gebracht hat und dafür verschont wird. Gegenüber dieser Todessehnsucht tritt die unersättliche Lebenslust eines Nero, welche jeden Reiz des Daseins, selbst denjenigen, der noch in den Todesmartern der Menschheit Erregung und Befriedigung findet, auszubeuten sucht. Dieser Gegensatz hat seine unleugbare poetische und gedankliche Berechtigung, nur für die Darstellung die empfindliche Schwierigkeit, daß sich das Gewicht der Poesie ganz auf die eine Seite der Wagschale neigt. Der heiße Lebensdrang läßt sich in einer Fülle glühender Bilder zur Darstellung bringen; der Dichter braucht bloß hineinzugreifen in das volle Leben des kaiserlichen Rom, bloß die Farben

der Palette zu benutzen, welche Historiker, Kulturgeschichtschreiber, Dichter ihm bereits zurechtgemacht. Die Todessehnsucht dagegen ist ein unbestimmtes Gefühl, dessen Verkörperung etwas Schattenhaftes an sich trägt, ein Gefühl, das sich nicht dramatisch gestalten läßt. So bleibt auch Ahasver in der Dichtung nur ein Gespenst.

Nero dagegen ist der eigentliche Held der Dichtung, von dämonischer Thatkraft und Willensenergie. Wir folgen ihm von einem Bilde zum anderen, von einer Situation zur anderen. Der Dichter scheut vor dem Unnatürlichsten und Lasterhaftesten nicht zurück; er hat, wenn er es ausmalt, die Entschuldigung, daß er nur ein treues Gemälde der verderbten Zeit entrollt:

Wollt Bilder ihr von reichstem Lebensprunk
Und tollster Schwelgerei? Ich gebe sie!
Wollt ihr satan'sche Laster und Verbrechen?
Ich gebe sie. Soll euern stumpfen Sinn
Ich stacheln? Soll Kalliope, die ernste,
Euch tanzen einen epischen Cancan
Auf leichtbeschwingtem Fuß des Jambus? Nein!
Ich weiß nicht, ob ich es zu Dank euch mache:
Doch singen will ich eine Epopöe
Des Sinnentaumels, des Genusses euch,
Der Sättigung und — Übersättigung,
Des Lasters — nach dem Punkt, wo sich's erbricht!

Doch stellt der Dichter das Laster meist appetitlich dar, wie es sich zu Tisch setzt. Wir verlangen gewiß nicht, daß er als Moralprediger seinen Helden folgen und sie, wenn sie etwas zu munter werden, vom Gaul herunterkanzeln soll. Doch muß man ebensowenig seinen Darstellungen das dichterische Behagen einer erhitzten Phantasie anmerken, die sich in dem üppig-warmen Kolorit gefällt und uns zuletzt in eine Stimmung versetzt, in welcher wir das Unerhörte gar nicht so unerhört und das widerwärtig Abstoßende erträglich und sogar annehmbar finden. Wenn Nero im ersten

Gesang mit einer unreifen Gaditanerin eine Brautnacht feiert, wenn er im zweiten mit inzestuösem Gelüst seiner Mutter folgt, so wird uns dies alles so üppig und glühend dargestellt, daß wir kaum Muße finden für den Abscheu, den diese Situationen doch in uns erregen müssen. Das Gewissen soll nicht mit aufdringlichen Lichtern der Moral die Gemälde der Poesie entstellen, noch weniger mit dicken Klecksen der Homiletik; doch schon bei der Untermalung derselben im Stillen mitwirken, sodaß es als ein Faktor des Gesamteindrucks erscheint, den wir empfangen.

Hamerling's Phantasie ist außerordentlich reich und glänzend. So erhalten wir Schilderungen von großem Pomp, oft von hinreißendem Zauber. Der Brand Roms, die Szenen in der Arena, die Gartenszenen, der Untergang des Schiffs der Agrippina: das sind alles Bilder, die nicht nur einen dithyrambischen Schwung atmen, sondern auch durch eine Fülle von Detailzügen große Anschaulichkeit gewinnen. Dagegen streift die Darstellung des goldenen Hauses an jene Beschreibungen alten Stils, welche bereits Lessing verurteilt hat, und erinnert an versifizierte Museumskataloge. Überhaupt glückt es dem Dichter nicht immer, das bezeichnende Moment hervorzuheben, welches das einzelne Bild bestimmt und plastisch gestaltet. Dazu genügt oft ein einziges Wort; Hamerling verwirrt dagegen oft durch die Fülle der Bilder und Worte. Die Diktion selbst ist im ganzen voll Schwung und Adel und auch an genialen Wendungen nicht arm, im einzelnen aber entstellt durch manche prosaische Ausdrucksformen. Überdies will der reimlose fünffüßige Jambus, eine so bequeme, für das Drama berechtigte, für das Epos fragwürdige Form, nicht für das prunkende Kolorit dieser Schilderungen passen.

Auch die zweite epische Dichtung Hamerling's: „Der König von Sion" (1868), darf man zu den philosophischen

Gedichten rechnen, obgleich sich ihr Hauptinhalt nicht um metaphysische, sondern um sozial-philosophische Probleme dreht. Das umfangreiche Gedicht hat zehn Gesänge und ist in Hexametern geschrieben: ein Metrum, welches durchaus nicht zu seinem Inhalt paßt. Der Hexameter ist ein Vers von klassisch-würdevoller Haltung und nur für jene Schilderungen geeignet, in denen das plastische Element überwiegt. Diese Plastik fehlt aber meistens der Hamerling'schen Dichtung, welche opernhafte Romantik, farbenreiche Schilderungen, geistreiche Reflexionen enthält, aber von der Homer'schen Ruhe der Darstellung weit entfernt ist. Im Gegenteil, eine verwirrende Unruhe, ein wildes Fieber, ein bacchantischer Rausch ist der Grundton der Dichtung, und der Gegensatz zwischen der üppig sinnlichen und legendenhaft sentimentalen Liebe, der sich durch dieselbe zieht, ist durchweg modern und dem antiken Geist widersprechend. Der Hexameter mag die Liebe der treuen Hausfrau Penelope schildern oder den Abschied Hektor's von seiner Gattin, bei welchem auch der kleine Astyanax eine Rolle spielt; er mag, allerdings schon im Bunde mit dem Pentameter, die sinnliche Liebe schildern, aber in aller Naivetät, mit den Rezepten des Genusses bei Ovid, ähnlich wie er sich bei Horaz für die Rezeptierkunst der Poetik herleiht, doch er bleibt immer ein naiver Vers, der sich für die Schilderung genialer Momente, blitzartig streifender Geisteslichter, glühender und inniger Empfindungen nicht eignet, ein konservativer Vers, der das revolutionäre Pathos nur widerwillig auf seinem breiten Rücken trägt. Und gerade das revolutionäre Pathos ist die Seele des Hamerling'schen Gedichts, ein Pathos, dessen Segel von allen Reformgedanken der Neuzeit geschwellt werden. Auch ist der Hexameter ein Feind der kurzen, schlaghaften Metaphern; er liebt das weitausgeführte Bild der Vergleichung, das wie ein selbständiges Gemälde sich in die Dichtung einschiebt.

Solche Vergleichungen sind aber bei Hamerling selten und passen auch nicht zum Charakter einer schildernden Reflexionspoesie.

Der Held des Gedichts ist Johann von Leyden, der König der Wiedertäufer von Münster, in der Dichtung ein begeisterter Jüngling, bestrebt den „sionischen Gedanken", der noch die Geisterkämpfe der Folgezeit beherrschen sollte, ins Leben einzuführen, Lust und Tugend zu vereinigen, die zu edlerem Dasein gereifte Menschheit aus den Banden menschlich dumpfer Umschränkung zu erlösen. Diese Gestalt deckt durchaus nicht die historische, die ihr zu Grunde liegt; der Dichter hat auf das geschichtliche Reis eine ideale Blüte gepfropft. Johann von Leyden war seines Zeichens ein Schneider, ein Vertreter des Handwerkerstandes, der sich nach der Überlieferung häufig durch mystische Verzückungen ausgezeichnet hat. Die stille Theosophie des Schusters Jakob Böhme und die tumultuarische Theokratie des Schneiders Johann Bockolt haben den gleichen Ursprung in den Lebensgewohnheiten des sitzenden Handwerks, das von der Welt abschließt, die Seele nicht ausfüllt und zu einsamem Brüten auffordert. Doch so wenig wie ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, ließ sich die Hamerling'sche Dichtung durch das Nadelöhr eines Schneiders fädeln. Sein Johann von Leyden ist Schauspieler und erscheint schon im ersten Gesange — ein feinsinniger Zug des Dichters — mit der prophetischen Theaterkrone geschmückt. Diese Erfindung ist nicht ganz ohne geschichtlichen Anhalt; denn der Schneider Bockolt trat auch öfter als Schauspieler auf. Doch wird der Charakter dadurch in ein gänzlich anderes Licht gerückt, wir möchten sagen, in eine ironische Beleuchtung, vom Standpunkte des Dichters aus.

Vielfach spielt in die Dichtung jene romantische Ironie herein, welche das ganze Leben als einen spukhaften Traum

erscheinen läßt. Johann von Leyden, der Komödiant im Walde, mit der papierenen Theaterkrone, wird dann „König von Sion“, auch ein Theaterkönig in einer wüsten Komödie. Wie es mit ihren Beleuchtungseffekten aussieht, sehen wir in der Orgie, die von Naphtaflammen verklärt wird und im Licht entzückender Schönheit glänzt, bis der Narr die magische Lampe vom Tisch herabwirft und nun die sionischen Zecher die Weiber, die sie in ihren Armen halten, auf einmal aller Schönheit bar, hohläugig und runzelig, mit welken und schwammigen Gliedern, mit wüsten, verbuhlten Gesichtern erblicken — auch hier die Komödie mit ihren Illusionen. Und am Schluß bekleidet der König selber den betrunkenen Krechting mit seinem Gewande und den Insignien seiner Würde. Muß man nach solchen Zügen nicht den Dichter für einen Romantiker halten, der diesen geschichtlichen Tumult verspottet und uns seine Selbstauflösung mit ironischer Schadenfreude darstellt?

Das ist aber durchaus nicht die Absicht des Dichters, der in seinem Helden eine für die Menschheit begeisterte Idealfigur hinstellt. Durch diese sich kreuzende Beleuchtung verliert die Dichtung ihre klare Form und Fassung, wenn sie auch an Buntheit gewinnt, ähnlich wie ein wechselndes Farbenspiel durch das sich kreuzende Licht der Kerze und des Mondes hervorgerufen wird.

Johann von Leyden war, der Geschichte nach, die Seele der münsterischen Bewegung; alle ihre Exzesse und Übertreibungen gingen von ihm aus; die Gemeinschaft der Weiber und Güter fand in ihm ihren Apostel. Der Dichter scheute sich, seinen Helden in den ganzen Sündenfall der Zeit zu verwickeln; er läßt ihn abwehrend den Extremen gegenübertreten; seine eigene Vielehe erscheint nur als zeremonielles Schauspiel; er läßt weibliche Untreue mit dem Schwert bestrafen; er macht wilde Orgien mit, aber mit

einer gewissen Reserve; die knurrenden Hunde zu seinen Füßen schrecken die buhlenden Schönen ab. Sein Herz gehört einer Nonne und um seine Liebe schwebt's wie katholischer Weihrauchduft.

War indes der Dichter einmal so kühn, wie er sich in der Stoffwahl und der Ausführung Makart'scher Bilder zeigt, so war es auch nur eine der Dichtung zugute kommende Konsequenz, wenn er seinen Helden nicht bloß als tapfern Kämpfer und schwärmerischen Apostel hinstellte: sondern die Genesis des Fanatismus und die ganze Steigerung desselben bis zur schwindelnden Höhe in ihm darstellte, eine Aufgabe von psychologischem Interesse und von größerer historischer Wahrheit. Auch der Schluß ist allzu abweichend von der geschichtlichen Überlieferung, gegen deren Hauptdaten doch der Dichter nicht verstoßen darf; das Märtyrertum als Buße für den Fanatismus war historisch gegeben. Hamerling's Held ringt im Walde mit seiner Scheinkönigin, der braunen Divara, die ihn im Rausch der Orgie erobert hat, und stürzt sie vom Felsen herunter, sich selbst aber in das eigene Schwert. Wo aber bleibt der Käfig am Turm Münster's, der grausame Abschluß der wüsten Kömödie?

Trotz dieser Ausstellungen ist die Dichtung durchweg interessant, reich an glänzenden Schilderungen voll genialer Züge, an Gedanken von großer Tragweite, welche sich mit den gewagtesten Problemen der Neuzeit beschäftigen. Der erste Gesang atmet echte Naturpoesie; die Schilderung der Orgien ist so üppig und wollustatmend, daß man in ihr, eingedenk verwandter Situationen im „Ahasver in Rom,“ eine Spezialität des Dichters erkennen muß; in den Kampfszenen ist Anschaulichkeit und Kraft. Die Kritik kann nicht leugnen, daß im einzelnen der Stil ungleich ist und oft ins Triviale verfällt, daß die Hexameter nicht tadellos sind, daß überhaupt der Becher einer allzu reichen Phantasie

häufig überschäumt; doch gegen die Fehler des Reichtums drückt sie bereitwillig eine Auge zu und eine ungewöhnliche Schönheit entschädigt sie für zahlreiche Mängel.

In der Kantate Hamerling's: „Die sieben Todsünden" (1873), erfaßt der Dichter dieselben wie die Kirche als Mächte der Nacht und stellt ihnen am Schluß die Fürsten des Lichts mit ihren Scharen gegenüber. Der französische Romanschriftsteller Eugen Sue war hierin geistreicher und tiefer, und in der That sollte ein moderner Dichter doch in den „Todsünden" nicht die dem Abgrund entstiegenen Höllengeister schilden, sondern er sollte in den hervorragendsten auch wirkende und schaffende Lebensmächte erkennen. Was kümmert uns die Klassifikation von Petrus Lombardus und Cassian? Für die pessimistische Palette Makart's mögen die sieben Todsünden zu Nachtstücken der Phantasie und des Pinsels die geeigneten Farben reiben; eine Philosophie, welche in der Weltentsagung, in dem buddhistischen Nirwana den Inbegriff aller Weisheit sucht, mag die sieben Todsünden zugleich mit der ganzen Weltgeschichte verdammen, welche ihr als die achte erscheint, aber die Dichtung sollte nicht die Weisheit der Kirchenväter in Worte setzen und die Mächte, welche am sausenden Webstuhl der Zeit mitschaffen, mit dem Brandmal höllischer Abkunft zeichnen. Ist z. B. der Zorn, jene treibende Macht, welche als Kriegsgott die kämpfenden Nationen gegen einander ins Feld führt, welche gegen despotische Herrschaft im edlen Freiheitskampf die Völker empört, wirklich des höllischen Stigmas würdig? Oder ist die Wollust, die ebenfalls schlecht angeschrieben ist bei den Kindern des Lichts, nicht gleichwohl die lebenzeugende Macht, welche den Fortschritt der Menschheit sichert? Oder ist je aus sentimentalen und platonischen Liebesempfindungen auch nur die Trinität der Familie, welche die frommen Rechtsphilosophien feiern, hervorgegangen?

Doch Hamerling verfaßte seine Dichtung für die Musik und diese braucht ein bestimmtes Kolorit; sie kann eine flüssige Dialektik, geistig zersetzende Elemente nicht verwerten. Die Dichtung zeigt echten Odenschwung und enthält einige markige Höllenbreughel; nur ist die Schlußapotheose etwas verschwommen.

Ein scharf satirischer und pessimistischer Zug geht durch das Epos: „Homunculus" von Hamerling (1888). Der Held desselben ist das Männchen aus Goethe's „Faust," welches durch einen chemischen Prozeß das Licht der Welt erblickt hat und sich als ein kleiner Feuergeist durch die klassische Walpurgisnacht bewegt. Das Gedicht ist im Ton des „Atta Troll" von Heinrich Heine gehalten, in denselben reimlosen Trochäen gedichtet; doch hat es einen bei weitem größeren Umfang und ist eine Satire auf die verschiedensten Zeitrichtungen. Dieser Homunculus ist ein altkluges Magisterlein und so großsprecherisch wie der Baccalaureus, der bei Goethe mit der überlegenen Weisheit des jungen Geschlechts in das Zimmer des Magisters stürmt. Homunculus ist von Hause aus blasiert, nervös, mit der Mischung der Elemente in seinem Körperchen nicht zufrieden, leidet an Langeweile, will sich mit Arsenik vergiften: da sorgt der Doktor dafür, daß er als der Sohn eines armen Dorfschullehrers wiedergeboren wird und so seinen Erdenlauf beginnt. Anfangs ist er Dichter; dann gewinnt er am Spieltisch große Summen, geht als Kavalier auf Reisen, verliert sein Geld bei einem Überfalle durch ungarische Räuber und macht eine abenteuerliche Karriere durch, wird z. B. Gründer und Millionär, verliert seine Billion bei einem großen Börsenkrach, badet mit der zweifelhaften Lurlei, zieht nach dem Eldorado als Staatengründer, gründet eine Affenschule, führt die Juden aus Palästina u. s. f. Man wandert durch das Gedicht wie durch ein großes Lavafeld, über Schutt und Asche des Geistes, selten ein

poetisches Aufleuchten, alles grau in grau durch den Aschenregen der Satire.

Wenn schon bei Robert Hamerling die pessimistische Weltanschauung stark entwickelt ist, so ist dies in noch höherem Maße der Fall bei Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann), geb. am 9. August 1821 zu Nikolsburg. Schon als Knabe zeigte Landesmann ein vielversprechendes Talent, doch verlor er, als er die polytechnische Schule in Wien besuchte, durch eine plötzlich eintretende Lähmung das Gehör vollständig, während seine Sehkraft geschwächt wurde. Auf eigene Studien angewiesen, erwarb er sich eine große, besonders philosophische Bildung und wurde bald einer der hervorragendsten Wiener Journalisten. Sein Buch: „Wiens poetische Schwingen und Federn“ (1847) zeugte von großer feuilletonistischer Gewandtheit. Er flüchtete damals nach Berlin, um der Polizei Metternichs zu entgehen, dessen System er heftig angegriffen. Nach 1848 kehrte er nach Wien zurück und wurde anfangs Mitarbeiter an der „Presse“. Gutzkow nennt ihn einmal den Schöpfer des deutschen Feuilletons, soweit es lebensphilosophischen Inhalt hat. Später ging Lorm zur „Ostdeutschen Post“ über; 1856 verheiratete er sich und 1873 zog er nach Dresden. Im Jahre 1870 war die erste Sammlung seiner „Gedichte“ erschienen, 1880 die zweite vollständige Ausgabe derselben. Das Lebenselend, mit dem er selbst so vertraut geworden, durch den Verlust des einen Sinnes und die Verkümmerung des anderen, war die Muse seiner Gedichte, welche ein tiefschwarzes Kolorit und eine oft philosophische Form haben, wenn auch ebenso oft ihr Gedankenreichtum das schlagende und zum Herzen sprechende Wort findet. Alles Lichtes freilich! ist sein Dasein und seine Dichtung nicht beraubt:

Und droht auch Nacht der Schmerzen ganz
Mein Leben zu umfassen,

Ein unvernünft'ger Sonnenglanz
Will nicht mein Herz verlassen.

Die weiche Elegik Lenau's ist ihm fremd: gleichwohl hat er so tiefes Naturgefühl wie dieser und in jeder Lebensregung der Natur sucht er etwas, was verwandt ist dem Schmerzgefühl des Menschenherzens:

Was hier als Seufzer durch die Herzen streicht,
Ist dort das Ächzen windgepeitschten Baumes,
Und gleichen Grund, wie daß der Tag erbleicht,
Hat das Erbleichen jeden holden Traumes.

So feiert er der Heiland „Schmerz", doch nur zu oft fühlt man sich in seinen Gedichten wie in einer verhängten Krankenstube.

Dem Chorus der philosophischen Dichter hat sich neuerdings ein jüngerer Poet angeschlossen, Siegfried Lipiner (geb. am 24. November 1856 in Jaroslaw), mit seinem „Entfesselten Prometheus" (1876), einem Werk von jedenfalls großartiger Konzeption und einer zum Teil glänzenden Ausführung, die dem Genre der Faustiaden und Ahasverosdichtungen angehört, und mit den letzteren eine frappante Ähnlichkeit hat in der Weltwanderung des Helden, nur daß statt des Juden von Jerusalem der Dulder vom Kaukasus zum Stabe greift, nachdem er seine Marterstatt verlassen hat. Die großen Zeitfragen des Pessimismus und Optimismus bilden den Kern der Dichtung. Als die Lösung des Rätsels wird uns im dithyrambischen Schlußhymnus die Weltüberwindung, die Besiegung des Schmerzes genannt. Den Gedankengängen und Abschlüssen des Gedichtes fehlt es an greifbarer Bestimmtheit; die Welt- und Lebensbilder sind oft mit verschwimmenden oder nur leisen Umrissen gemalt und wie dies in der Hegel'schen Schattenwelt geschieht, wählt der Dichter seine Illustrationen ohne Rücksicht auf die Chronologie. Die Jakobinermützen fliegen gleichsam auf den Olymp der Griechengötter; aber

die Begabung des Dichters zeigt sich in der glücklichen Verschmelzung von Gedanken und Bildern, die bisweilen an die Idealpoesie Schiller's erinnert und in der markigen Kraft des Ausdrucks. Sein hymnologisches Talent bewährt der Dichter auch in der Dichtung: „Renatus" (1878), deren Held Hilarion, der letzte Mensch ist, der vollkommen und äußerlich wiedergeboren wird. Die Dichtung klingt vielfach an jene Schwärmereien mystischer Sekten an, welche an Wiedergeburt und irdische Unsterblichkeit glaubten; ihrer letzten Tendenz nach ist sie eine Theodicee, eine Verherrlichung des Sieges über Satan und die Mächte der Finsternis. Das Ganze ist ein Traum, eine Vision und endet mit dem wiedergeborenen Paradies. Doch die Dichtung ist nicht festgegliedert; die Gedankensäulen, welche sie tragen, sind nicht mit voller Plastik herausgearbeitet; sie sind mit mannigfachen, oft tiefsinnigen Arabesken überwuchert. Viel psalmen- und hymnenartiges, viele Gedichte im großen Stil und nicht ohne geistige Tiefe, enthält „das Buch der Freude" (1880); doch tritt auch hier der Mangel an Anschaulichkeit und Plastik, an greifbaren Bildern, wie ihn ein Weben und Schweben im Reiche des Denkens mit sich bringt, oft störend hervor.

Schon Jordan, ein Verehrer der Naturwissenschaften, in welche er einmal die ganze Philosophie auflösen wollte, hatte im „Demiurgos" zahlreiche Beiträge zu einer Poesie des Kosmos gegeben. Die geistvolle Verherrlichung des begriffenen Naturgesetzes schafft, wenn sie Hand in Hand geht mit der Freiligrath'schen Meisterschaft der landschaftlichen Schilderung, die moderne „Naturpoesie." Die Freiligrath'sche Richtung war indes nicht unangebaut geblieben. Der Gothaer Adolf Bube[1]) (geb. 1802), produktiv in der Neudichtung deutscher und thüringischer Volkssagen, denen

[1]) „Thüringische Volkssagen," 1837; „Deutsche Sagen", 1839.

er eine glatte und ansprechende Form zu geben wußte, als selbständiger Balladendichter von großer Einfachheit, Abrundung und Vorliebe für erotische Stoffe („Romanzen und Balladen," 1850), führte in seinen „Naturbildern" (4. Aufl. 1859) die Freiligrath'sche Poesie der Weltperspektiven mit Glück weiter. Ignaz Hub, „Lyraklänge" 1832), der Esthländer Jegór von Sievers, der talentvolle Dichter der „Palmen und Birken" (1852) und „Aus beiden Welten" (1863), schlossen sich ebenfalls an die Freiligrath'sche Richtung an. Das Naturbild, nicht bloß als treue und sinnige Anschauung, sondern auch als Spiegel des kosmischen Gesetzes, im Anschlusse an die neuesten Triumphe der Naturwissenschaft, fand seine poetische Ausführung in der „Weltseele" (1855) Arnold Schlönbach's. Dieser, aus dem Rheinland gebürtig (1817—1866), ein Dichter von jugendlichem Enthusiasmus, der thätig auf kritischem, dramatischem und novellistischem Gebiete sich stürmisch in allen Formen versuchte, hat in der „Weltseele" wohl die reifste seiner Leistungen zu Tage gefördert. Er sucht die Harmonie zwischen Natur und Geist, ihre tiefere, nicht bloß allegorische Einheit nachzuweisen; und die stille Weisheit, die im Naturgesetze waltet, wird zur Lehrerin für das menschliche Leben. Die chemische Bindung und Lösung der Stoffe, das Verhältnis des Kleinen und Großen in der Natur, Wärme und Licht geben Gelegenheit zu sinniger Deutung; die Naturbilder, wie „Ebbe und Flut," die „Karawane des Meeres" und andere atmen einen Odenschwung in kräftigen und feurigen Rhythmen. Die Wärme eines liebenswürdigen Talentes, das sich durch seinen Stoff zur Begeisterung hinreißen läßt, die Wärme der Überzeugung beseelt diese Dichtungen, in denen die philosophische Lyrik dem Naturbilde den Stempel des Gedankens aufdrückt. Ein Poet von ernstem Gedankenschwung und philo-

sophischer Weltanschauung, Stephan Milow, ein österreichischer Offizier hat namentlich in seinen „Neuen Gedichten“ (1870), in den „kosmischen Phantasien“, dem prächtigen Gedicht: „Auf der Bergesspitze“ und anderen Elegien und Oden eine verwandte Richtung bewährt, wie er auch in seinen Elegien „Auf der Scholle“ (1867), die in neuer vermehrter Auflage als „Deutsche Elegien“ 1885 erschienen, sinnreiche Weltbetrachtung auf idyllischer Grundlage in anmutenden Formen ausgeprägt.

Sechster Abschnitt.

Die Heine'sche Schule — Emanuel Geibel und verwandte Dichter.

Die Jünger Heine's. — Emanuel Geibel. — Hermann Lingg. — Graf Friedrich Adolf von Schack. — Julius Große. — Gottfried Keller. — Felix Dahn.

Wir haben gesehen, wie sich die moderne Lyrik durch eine Fülle neuer Gedankenstoffe bereichert hat, wie sie den Staat und die Gesellschaft, alle Ideen, welche die Zeit bewegen, in ihre Kreise zog, an Ereignisse der neuesten Geschichte anknüpfte und poetische Perspektiven in exotische Fernen und in den von der Wissenschaft durchforschten Kosmos eröffnete. Die Ohnmacht der Pedanten, welche diese Bereicherung gern für eine Verarmung erklärt hätten und in dem Heraustreten aus den althergebrachten lyrischen Geleisen eine Versündigung gegen ihren ästhetischen Kodex fanden, mußte gegenüber den großen Talenten, welche die Regeneration der deutschen Lyrik vertraten, und gegenüber

der begeisterten Aufnahme von seiten der Nation verstummen. Wohl hörte man hier und da noch im grämelnden Tone die schwülstige Diktion, die Überladung mit Bildern, welche der jüngeren lyrischen Schule eigen, bekritteln; aber wegen einzelner Fehler des Reichtums bedeutende Leistungen zu verwerfen: das war die That kritischer Boileaus, die, nüchtern bis auf ihren Grimm, mit der Gartenscheere umherliefen und gegen die blühenden Hecken wegen einiger wuchernder Ranken tobten; das war die Kritik Voltaire's, welche den Shakespeare für einen betrunkenen Wilden erklärte, freilich ohne Voltaire's Geist und Witz. Der Geschmack, der das rechte Maß bewahrt, hat sein gutes Recht; aber wenn die Fistelstimme kritischer Kastraten fortwährend seine Regeln intoniert, so muß man dagegen protestieren, sobald dies ohne allen Sinn für den eigentlichen Nerv des Talentes und die eigentliche Kraft des Geistes geschieht. Ebenso tauchte fortwährend der Vorwurf auf, die moderne Lyrik profaniere die Heiligkeit der Poesie, indem sie dieselbe mit einem Flitter von Tendenzen behänge. Tendenz ist aber nur die dem Kunstwerke äußerliche, etikettenartig angeklebte Idee; sie ist stets ein Zeichen der Talentlosigkeit, kann aber auch hin und wieder einem schlafenden Homer begegnen. Die Gegner der modernen Lyrik verstehen aber unter Tendenz jede Idee, die ihnen nicht genehm ist, jede Berührung der Poesie mit den Gedanken, welche die Zeit bewegen, mögen diese auch, mit echter Dichterkraft und hoher Kunst erfaßt, wie bei Grün, Lenau, Herwegh u. a. zur innerlich treibenden Seele der Dichtung geworden sein. Dieser dürren Kritik gegenüber ist es Pflicht, stets zu wiederholen, daß nur das, was sie verdammt, der Poesie die wahre und dauernde Berechtigung erteilt und Gedichte von metrischen Schulexerzitien unterscheidet. Damit ist indes nicht gesagt, daß die einfache Lyrik der Empfindung, das Lied im weitesten Sinne des

Wortes, ihr Recht verlieren solle; aber auch die uralt ewigen Stoffe des Herzens wechseln ihr Gewand mit dem Wechsel der Zeit, und die Magie der Empfindung schimmert in verschiedenen Farben je nach der Beleuchtung des Jahrhunderts. Welch ein Unterschied ist zwischen den Liebesliedern eines Anakreon und denen eines Horaz, zwischen einem Hafis und Walter von der Vogelweide, zwischen einem Petrarca und Heine! So konnte sich auch die neue Lyrik der Empfindung nicht den Einwirkungen der Zeitatmosphäre entziehen. Wohl giebt es noch vergilbte Wertherlyrik, Epigonen Matthisson's und Schillerverwässerer; Anakreontiker im Stile Gleim's und Hagedorn's; denn der Dilettantismus einer mangelhaften Bildung lehnt sich an jedes, auch das veraltetste Muster an, das ihm zufällig begegnet. Die deutschen Musenalmanache, diese Sündenregister der von allen Zweigen zwitschernden Lyrik, enthalten in ihren vergänglichen „Liederfrühlingen" die wunderbarsten Proben dieser lyrischen Musterreiterei aus allen Zeiten: Liebesgefühle im Reifrocke, grelle Empfindungen mit dickgedrehtem Zopfe, blonde Minnelieder zur Zither, spanische Hidalgoseufzer in Trochäen, italienische Bravourarien in Sonetten, Bergschottenpoesie im Kostüme des Hochlandes, selbst die althellenische Liebeslyrik der Ganymeden-Vergötterer. Doch das ist alles, um mit Fallstaff zu sprechen, „Futter für Pulver" und stirbt einen schnellen Tod auf Toilettentischen und in Boudoirwinkeln. Die Empfindungslyrik muß entweder einen allgemein giltigen klassischen Adel und graziöse Reinheit bewahren oder speziellere Farben nur dem Kostüme ihres Jahrhunderts entnehmen. Diese Färbung einer bestimmten Epoche, mochte sie das Gefühl auch durch eine spaßhafte Tättowierung entstellen, findet sich in der Heine'schen Liebeslyrik, welche daher einen zahlreichen Troß von Nachahmern fand. Das einfache und gesunde Gefühl war durch die romantische Überschwenglichkeit verloren ge-

gangen; man hat sich gewöhnt, so grenzenlos, so herzen- und lebenvergeudend zu lieben und zu empfinden, daß man nur noch einen Schritt weiter thun konnte — das eigene Empfinden zu verspotten. Dafür traf Heine den genialen Ton und eine Wolke von Jüngern umschwärmte den melodischen Maëstro. Jedes kleine Erlebnis des Herzens wurde in dies ironische Licht gestellt; man besang erst seine Laura im Petrarcastile; dann aber trübte man den Quell von Vaucluse in cynischer Weise. Heine's Muse blieb wenigstens graziös, wenn sie die Mondschein-Serenaden der Empfindung durch cynische Ergüsse störte; die Nachfolger aber wurden ungeschickt und roh; bei ihnen hieß es:

Donna Laura trat ans Fenster,
Und mit kalten Wasserfluten —
Wenn nicht gar mit etwas Schlimmern —
Löschte sie des Ritters Gluten.

So singt einer der Heinianer, der aus ihren verwilderten Gruppen herauszuheben ist als der talentvollste Nachahmer des Pariser Aristophanes: Franz Freiherr von Gaudy aus Frankfurt a. O. (geb. am 19. April 1800, preußischer Offizier, seit 1833 verabschiedet, gest. am 5. Februar 1840 in Berlin), ein Novellist von anmutigem, humoristischem Anfluge und phantasievoller Lebendigkeit, z. B. in den „Venetianischen Novellen" (2 Bde., 1838), frischer Reisedarsteller in dem Werke: „Mein Römerzug" (3 Bde., 1836), ein Poet von französischem Esprit und einer großen Produktivität in humoristischen Nipptischsächelchen in Versen und Prosa, die später in den „sämtlichen Werken" (24 Bde., 1844—47) ausgestellt wurden. Gaudy's Dichtungen sind Heine'sche Lyrik mit einem Schnurrbarte, kavaliermäßiger zugestutzt, modeduftige, fashionable Wachtstubenpoesie, reicher an Salonglossen, an lyrischen Modekupfern; doch wo sie mit dem Degen salutiert, wie vor dem

großen Kaiser, da salutiert sie mit Anstand und ein Hauch kriegerischer Bravour umfliegt ihr Angesicht. „Erato“ (1829) ist ein auf Heine'schen Stoppelfeldern gepflückter Blütenstrauß von Herbstzeitlosen, mit vieler giftiger Persiflage der Gesellschaft und des Modewesens, aber auch der eigenen Empfindung; es sind meistens kleine lyrische Bienen, Bilderchen aus dem unmittelbaren Lebenskreise des Autors, unter denen sich die „Liebesfatalitäten“ durch schalkhafte Erfindung und Ausführung auszeichnen; es sind kleine, niedliche Reliefs. Allerliebste poetische Kuriositäten sind die „niederländischen Bilder“ und die „Bilder in altfranzösischer Manier,“ aufs sauberste ausgeführt:

Es stehn verschnittne Hecken
Im regelrechten Kreis,
Die Zweige dehnen und strecken
Sich nach des Gärtners Geheiß.

Und farbige Glaskorallen
Und buntgefärbter Sand
Mit Schnüren von hellen Kristallen
Umziehen der Beete Rand.

Auf bauchigen Muschelschalen
Ruhn Oceaniden von Stein,
Und silberne Wasserstrahlen
Sieht man Tritone spei'n.

Mit großen Allongeperücken
Spazieren die Kavalier',
Mit spitzigen Fingern pflücken
Sie seltner Blumen Zier,

Und reichen sie sittig den Frauen,
Die steif im Reifrock stehn
Und spröde zur Erde schauen
Und mit dem Fächer wehn.

Die Herren reden so zierlich
Und beugen den Leib so devot,
Die Damen erwidern manierlich
Und thun, als würden sie rot.

Auch die Heine'schen „Nordseebilder" mit ihrem pathetischen und sich selbst parodierenden Hymnenschwunge werden in reimfreien Streckversen von Gaudy nachgeahmt. Selbst die reiferen „Kaiserlieder" (1835), in denen sich mancher kräftige und ansprechende Zug findet, weisen auf Heine und seine Begeisterung für den großen Korsen zurück und haben an einzelnen Heine'schen Gedichten und an den Béranger'schen Chansons ihre Vorbilder. Als zierlicher und schalkhafter Boudoirpoet von Laune und Gewandtheit verdient Gaudy ohne Frage den Vorzug vor der Miniaturpoesie der Toilettentische und ihrer leeren Eleganz, vor der süßlichen Nüchternheit der Nachtreter Fouqués. Interessant bleibt diese preußische Offiziersgruppe in unserer Litteratur: der chevalereske, minnigliche, mittelalterliche Fouqué, der modern-frivole, französierende, leichtfertige Gaudy und der tiefernste, gedanken- und charaktervolle Sallet: Dichter, in deren Namen sich überdies die französische Abstammung ausprägt.

Die weiteren Ablagerungen des Heine'schen Geistes, die sich oft schichtweise in den Musen-Almanachen der dreißiger Jahre finden, zu verfolgen, wäre unersprießlich, obwohl die namenlose Lyrik, gedruckt und ungedruckt, lange Zeit vor seinem Spiegel Toilette machte. Ohne die krampfhaft zerwühlte Weltschmerzfrisur ließ sich in dieser Zeit kein fashionabler Poet sehen. Ja die Raketenstöcke des geistigen Feuerwerkes, das der Dichter der „Reisebilder" abgebrannt, fielen im fernen Pommerland nieder und wurden von einer Dichterschule in diesen Niederungen dazu verwendet, ein idyllisches Feuerchen anzumachen, an dem recht alltäglich sentimentale Suppen gargekocht wurden. Die Unarten des

Lieblings der Kamönen wurden stereotyp auch bei denen, welche auf diesen Titel keinen Anspruch machen durften; aber auch die begabten Poeten konnten sich von einzelnen Heine'schen Eigenheiten nicht frei machen, und die Freude an vermessenen Pointen trübte selbst bei einem Lenau, Grün, Beck, Meißner u. a. die harmonische Gestaltung. Eine Dichterin wie Ada Christen (Ada Breden, geb. am 6. März 1844 in Wien), erging sich in den „Liedern einer Verlorenen" (1869) in der offenbarsten Nachdichtung der pointierten und oft cynischen Lieder Heine's und wählte dabei als Dekoration und Statisterie den Hintergrund der Orgie. Ohne aus dem beherrschenden Bann des Heine'schen Vorbildes sich zu befreien, dem sie oft glücklich, oft aber auch in mattester Kopie nacheiferte, schlug Ada Christen in den Sammlungen: „Aus der Asche" (1870), „Schatten" (1873), „Aus der Tiefe" (1876) sanftere Klänge an, obgleich es auch hier nicht an satirischen Ausfällen auf die gesitteten Hausfrauen fehlt und über sehr vielen dieser Geschichten eine etwas dumpfe und bleischwere Melancholie brütet.

In den „Gedichten" von Wilhelm Jensen, dessen umfassendes litterarisches Porträt wir bei der Charakteristik seiner Romane geben werden, finden sich ebenfalls viele Anklänge an Heine in den leichtgeflügelten Liedern und Schilderungen, in denen die heinisierende Blasiertheit oft einen kecken Zug zwischen die feingezeichneten Stimmungsbilder hinwirft. Die „Strandbilder" sind den Heine'schen nachgedichtet und oft mit Glück. Doch ist Jensen keineswegs ein sklavischer Nachahmer Heine's; er schlägt auch volle Klänge an, eifert im Kunststil der Platen'schen Schule nach und giebt Situationsbilder von tieferem geistigen Gepräge und großer Schönheit, wie die biblische Urweltmythe „Lilith", in welcher er die Ahnfrau aller verhängnisvollen

Schönheiten, aller Phrynen und Kameliendamen verherrlicht. Die „Lieder aus Frankreich" (zweite Aufl. 1874) bieten anschauliches Leben, die größere poetische Erzählung: „Die Insel" (1875) hat bei glänzenden Einzelheiten zu große epische Breite. Jensen's „Um eines Lebenstags Mittag" (1875) ist in Terzinen gedichtet, in denen ein skeptischer Ton von einem feurigen Hymnus auf die Liebe abgelöst wird, und die Sammlung „Aus wechselnden Tagen" (1878) enthält Geschichtsfresken, die nicht ohne einen großen Zug sind, wie „Nero", bisweilen aber an Weitschweifigkeit der Darstellung leiden, wie „Kolumbus", einige knappgefaßte Balladen, stimmungs- und gedankenvolle Situationsbilder, wie besonders die bereits erwähnte Mythe „Lilith", auch kleinere anmutige Gedichte wie „die Libelle"; doch ist Jensen als Lyriker zu lässig in der Form. Dies zeigt sich besonders in den „Stimmen des Lebens" (1881). Sein „Holzwegtraum", ein Sommernachtsgedicht (1879) voll Walddust, mit Fäden der Handlung, die wie ein luftiges Spinngewebe zerflattern, eine Verherrlichung der traumverlorenen, romantischen Poesie, enthält viel Eigenartiges und Originelles. Einen selbständigen Zug bewahrt in einzelnen Gedichten der „Neue Tannhäuser" (1869, 16. Aufl. 1889), und „Tannhäuser in Rom" (1875) erschien anonym, doch wird Eduard Grisebach (geb. in Göttingen am 9. Oktober 1845, deutscher Konsul in Konstantinopel und Mailand, jetzt in Berlin) als Autor genannt; beide Dichtungen erinnern in dem durchgehenden Grundton an Heine's Balladen. Das erste Gedicht, welches das Glück und den Fluch der sinnlichen Liebe schildert, ist geistreich und jedenfalls die bedeutsamste Nachblüte der Heine'schen Lyrik, welche die neueste Epoche aufzuweisen hat. Das jüngste Gedicht des anonymen Autors hat ebenfalls Stellen von pikantem Hauch und poetischem

Reiz, obwohl hin und wieder die Üppigkeit sinnlicher Schilderungen allzusehr überwuchert. Zur Schule Heine's ist wohl noch Ferdinand Avenarius (geb. am 20. Dezember 1856 in Berlin) zu rechnen; er lebt als Redakteur des „Kunstwart" in Dresden. In seiner Sammlung „Wandern und Werden" (1881) finden sich „Blätter vom Meere", die an Heine's Strandbilder erinnern, indem in den dithyrambischen Aufschwung sich skeptische Zwischensätze mischen. Auch in den Gedichten liebt es der Poet, seiner Begeisterung gewissermaßen ein Bein zu stellen und sie mit keckem Humor zu verspotten. An originellen, ja genialen Wendungen fehlt es nicht bei diesem lyrischen Doppelspiel der Muse; bisweilen hat man aber auch nur den Eindruck, durch eine zur Unzeit sich eindrängende Prosa gestört zu werden; doch stoßen wir auch auf klar gehaltene, formell ausgegorene Gedichte, die zum Teil von eigenartiger Schönheit sind. Die Grundstimmung des wandernden Poeten könnte man als Freigeisterei der Leidenschaft bezeichnen; er feiert den „Trank der flammenden Sinne", in denen „der Gedanken Jammergeschlecht" wie Feuer im Wasser zerrinnt; er protestiert gegen die bunte Scheinflitterpracht, er besingt gelegentlich die Liebe von heute, die kein morgen kennt. Abgeklärter ist die lyrisch-epische Dichtung: „die Kinder von Wohldorf" (1886). Der Stoff klingt etwas an „den Rattenfänger von Hameln" an, nur daß bei dieser Sage die Kinder dem Fluche verfallen, während sie dort als segenspendende Engel auftreten. Ein fremder, in der Dorfgemeinde nicht aufgenommener Spielmann wohnt im Walde, lockt aber durch den dämonischen Zauber seiner Geige die Kinder des Dorfes an. Als er durch Selbstmord geendet, soll er in aller Stille begraben werden, doch die Kinder des Dorfes erscheinen alle und geleiten ihn im langen Zuge zu Grabe. Die Darstellungs-

weise ist schlicht und korrekt, dabei aber durchaus ansprechend.

Mehr an Alfred de Musset als an Heine, obschon sich auch Anklänge an diesen finden, erinnert Prinz Emil zu Schönaich-Carolath in seinen „Dichtungen" (1883), in denen moderne Magdalenen eine Hauptrolle spielen. Fast die Hälfte der Sammlung nehmen zwei poetische Erzählungen: „Angiolina" und „die Sphinx" ein, deren Inhalt nicht gerade reich an romanhaften Entwickelungen ist, doch es fällt auf sie wie Gedankenblitze aus zerrissenem Gewölk ein wildes, zuckendes Licht. Ein Zug feuriger Leidenschaft geht durch diese Dichtungen.

Neben dem großen Schweife der saloppen Muse Heine's ging freilich eine Liebeslyrik einher, welche in gemessener Form in die Fußstapfen Goethe's und Schiller's trat, mit graziöser, maßvoller Haltung dichtete, dabei aber freilich doppelte Anstrengungen machen mußte, um mit ihrer wenig ausgeprägten Physiognomie neben den vorlauten und schnippischen Amoretten jener frivolen Schule bemerkt zu werden. Wir haben schon oben gesehen, wie die schwäbischen Dichter mit höchster Anständigkeit würdige Gefühle sorgsam skandierten, und auch die orientalische Lyrik hielt sich, bei aller Opposition gegen die Askese, von der Heineschen Frivolität fern. Der bedeutendste und am meisten gefeierte Liederdichter der Neuzeit, der sich selbständig im Anschlusse an klassische Muster und aus dem Studium spanischer und italienischer Vorbilder entwickelte, ist Emanuel Geibel aus Lübeck (geb. am 18. Oktober 1815). Er bezog 1835 die Universität Bonn, siedelte 1836 nach Berlin über, wo er besonders Franz Kugler näher trat. 1838—40 wurde er auf Savigny's Empfehlung Hauslehrer des Gesandten von Katakazi in Griechenland. 1840—52 führte Geibel ein Wanderleben in Deutschland. Im Jahre 1843 erhielt

er vom Könige von Preußen ein Jahrgehalt. 1852 wurde er als Professor nach München berufen und hatte sich dort von seiten des dichterfreundlichen Königs Max zahlreicher Auszeichnungen zu erfreuen. Um den Hof dieses Königs sammelte sich eine Gruppe von Poeten, deren gemeinsames Kennzeichen die Meisterschaft in der Handhabung dichterischer Formen war, so verschieden auch sonst ihre geistige Bedeutung und Richtung sein mochte. Die Poesie, die der königliche Dichter Ludwig von Bayern (1786—1868) selbst an dieser Stätte pflegte, steht in einem gewissen Gegensatze zu der Poesie der jungen Münchener Dichterschule, die sein Sohn und Nachfolger beschützte; denn in seinen „Gedichten" (1829) herrscht eine oft bizarre Originalität der Form, die Nachahmung des Tacitëi'schen Lapidarstiles in Versen, eine Vorliebe für gedrungene Partizipalkonstruktionen, obschon man ihnen weder Adel der Gesinnung, noch echt dichterische Wärme absprechen kann. Emanuel Geibel ist weit entfernt von diesen kühnen Herausforderungen des sprachlichen Genius; seine Form ist eben, glatt und klar, voll heiliger Scheu vor der Tradition in Satzbildung, Metrik und in der Bildlichkeit des Ausdruckes. Da ist alles so fließend und säuberlich: keine Inversionen, keine gewagten und schwierigen Konstruktionen, keine gesuchten Wendungen, keine bizarren Reime, keine Worte zum Notbedarfe. Geibel bewegt sich mit derselben Sicherheit im sangbaren Liede und seinen musikalischen Refrains, im Sonett, in Distichen, in Ghaselen, in Terzinen. Alle metrischen Formen sitzen ihm wie angegossen; leicht und graziös schwebt seine Dichtergondel bei allem Wechsel des Taktes über die Flut. Seine lyrischen Werke sind: „Gedichte" (1840, 99. Aufl. 1883), „Zeitstimmen" (1841), „Spanische Volkslieder und Romanzen" (1843), „Ein Ruf von der Trave" (1843), „König Sigurd's Brautfahrt" (1846), „Zwölf Sonette" (1846),

„Juniuslieder" (1847), „Neue Gedichte" (1856), „Gedichte und Gedenkblätter" (1864), „Heroldsrufe" (1871), Spätherbstblätter" (1877).

Nach dem Tode des Königs Max hatte sich Geibel in seine Vaterstadt Lübeck zurückgezogen; seine Sympathien gehörten stets der norddeutschen Einheitspolitik an. Ein poetischer Gruß, den er dem König Wilhelm von Preußen bei seinem Besuch in der alten Hansastadt widmete, hatte zur Folge, daß ihm die bayrische Pension entzogen wurde, wofür ihm alsbald die preußische Regierung Ersatz bot. Mit ungehemmter Begeisterung folgte Geibel dem Siegesgang der deutschen Politik und der Wiedergeburt des Kaisertums, dessen Verkündiger er seit langer Zeit gewesen war.

Was Geibel's erste Gedichte charakterisiert, ist ein unverdorbenes Gemüt, das sich durch festes Gottvertrauen und Anlehnung an den Glauben der Kirche Klarheit und Sicherheit bewahrt und sich vor allen Elementen der Skepsis, der Zerrissenheit, der Blasiertheit beschützt hat. Eine vorsündflutliche Unschuld gegenüber allen Gedankenproblemen, oder ihre einfache Widerlegung durch die feststehende Autorität der Satzung läßt den frischen Quell des Gemütes ungefährdet fluten in marmorner Fassung und kristallklarer Spiegelung. Ein von den Mächten des Gedankens so wenig zersetztes Gemüt ist ein glücklicher Boden für die reine Lyrik der Empfindung. So strömen und wogen die Lieder in melodischem Flusse aus Geibel's Gemüt und steigen „auf der goldnen Leiter der Liebe" in den Himmel. Den Dichter beschäftigen anmutig subtile Fragen der Natur-Scholastik, z. B. ob die Sterne fromme Lämmer sind, oder Silberlilien, oder lichte Kerzen am Hochaltare?

Nein! es sind die Silberlettern,
Drin ein Engel uns vom Lieben
In das blaue Buch des Himmels
Tausend Lieder aufgeschrieben.

Er besingt die stille, weiße Wasserrose, um die der weiße, leise singende Schwan kreist:

> O Blume, weiße Blume,
> Kannst du das Lied versteh'n?

Dann wünscht er, selbst wieder ein Schwan zu sein und singend zu sterben. Wenn er den kühlen Frieden des Abends preist, so will er der Geliebten alles künden, was sein Herz bewegt

> Und was ich am lauten Tage
> Dir nimmer sagen kann.
> Nun möcht' ich's dir sagen und klagen —
> O komm', und hör' mich an!

Dann aber ruft er wieder in derselben Abendbeleuchtung aus:

> Was soll der Worte leerer Schall?
> Das höchste Glück hat keine Lieder;
> Der Liebe Lust ist still und mild,
> Ein Kuß, ein Blicken hin und wieder, —
> Und alle Sehnsucht ist gestillt.

In diesen kleinen Widersprüchen bewegen sich „die Lieder als Intermezzo" anmutig hin und her, ein süßes, zartes Liebesgeflüster, das die Musik herausfordert, ihm eine lautere, volltönende Sprache zu leihen. In der That sind alle diese Lieder sangbar; denn kein störender Lärm der Reflexion, kein vorlauter Gedanke, der mit Manneshöhe aus dem Gewühle dieser niedlichen Gefühlchen emporragte, unterbricht den harmonischen Eindruck. Man merkt es diesen zartstengeligen Empfindungsblüten an: sie brauchen Noten, um sich an ihnen emporzuranken! Das gilt auch von anderen, mehr elegischen Klängen, z. B.:

> Wenn sich zwei Herzen scheiden,
> Die sich dereinst geliebt

von vielen Frühlings-, Herbst- und Trinkgedichten in den „Juniusliedern," von den Liedern aus alter und neuer Zeit in den „neuen Gedichten," in denen indes das anakreontische

Element gegen das gnomische zurücktritt, während einzelne Naturbilder von einem echt klassischen Zauber sind:

> Fern in leisen dumpfen Schlägen
> Ist das Wetter ausgehallt,
> Und ein gold'ner Strahlenregen
> Flutet durch den feuchten Wald.
>
> Wie am Grund die Blumen funkeln!
> Wie die Quelle singt im Fall!
> Silbern aus den tiefsten Dunkeln
> Blitzt das Lied der Nachtigall.

Geibel hat das Lied den rohen, formlosen Klängen der Volkspoesie entnommen und mit einer adeligen Form bekleidet. Dies ist der Boden, auf welchem sein Talent unbedingte Anerkennung verdient.

Nächst „dem Liede" ist das poetische Gemälde, das bei ihm selten über die ruhige Situation hinausgeht, eine trefflich angebaute Domäne seiner Begabung. Er erinnert hierin an Freiligrath, dem er an zierlicher Pflege der Form überlegen ist, wenn er auch die phantasievolle Lebendigkeit und den aromatischen Duft der über dessen Dichtungen schwebt, nicht erreicht. Die Poesie Geibel's hat etwas Deutschblondes und bewegt sich in der Heimat mit größerer Grazie und mit mehr Schwung, als in der Fremde. Von den Situationsbildern, aus deren sorgfältig ausgeführter, malerischer Hülle zuletzt ein warmer und begeisterter Gedanke hervorbricht, verdient hervorgehoben zu werden: „Eine Septembernacht," wo dem Dichter im treu gezeichneten Lübecker Ratskeller Markus Meier und Jürgen Wullenweber erscheinen und der Geist der alten Hansa markig schwunghaft die Gegenwart auf glorreiche Pfade weist, und „Sanssouci," ein Gedicht, in welchem uns mit wenigen scharfen Zügen das Bild des großen Friedrich entrollt wird, der sich nach einem

Horaz, nach einem Götterlieblinge sehnt, einem großen, deutschen Dichter:

> Er spricht's und ahnet nicht, daß jene Morgenröte
> Den Horizont schon küßt, daß schon der junge Goethe
> Mit seiner Rechten fast den vollen Kranz berührt;
> Er, der das scheue Kind, noch rot von süßem Schrecken,
> Die deutsche Poesie, aus welschen Taxushecken
> Zum freien Dichterwalde führt.

Hellenische Freiheitsbegeisterung atmet das Gedicht: „der Alte von Athen", während der „Tscherkessenfürst", „das Negerweib" u. a. das bunte Freiligrath'sche Kolorit zur Schau tragen, obwohl sie mit wärmeren Accenten des Pathos und der Empfindung ausgestattet sind. In den „Gedichten und Gedenkblättern" finden sich drei Balladen von Energie des Gedankens und der Darstellung: „Bothwell", „Omar", der Kalif, der Verächter der Alexandrinischen Weisheit, soweit sie in Bücherschätzen aufbewahrt war, und „Schön-Ellen", eine etwas zu lakonisch ohne Zeit- und Ortsbestimmung gehaltene Ballade, die ein Ereignis aus der Zeit des indischen Aufstandes behandelt. Zu den vollendetsten Situationsbildern gehört „der Tod des Tiberius" in den „Neuen Gedichten". Hier erhebt sich Geibel's Muse zu dramatischer Lebendigkeit, zu markiger Kraft. Wir sehen den sterbenden Imperator in wüster Skepsis ringen:

> Kein Held verjüngt
> Rom und die Welt, wie er mit Blut sie düngt.
> Wenn's Götter gäb', auf diesem Berg der Scherben,
> Vermöcht' ein Gott selbst nicht mehr Frucht zu ziehn
> Und nun der blöde Knab'[1])! Nein, nein, nicht ihn,
> Die Rachegeister, welche mich verderben,
> Die Furien, die der Abgrund ausgespie'n,
> Sie und das Chaos setz' ich ein zu Erben.
> Für sie dies Zepter! —

[1]) Der Enkel des Tiberius, Caligula, den die Umstehenden holen lassen wollten.

Und im Schlafgewand
Jach sprang er auf, und wie die Glieder flogen
Im Todesschweiß, riß er vom Fensterbogen
Den Vorhang fort und warf mit irrer Hand
Hinaus den Stab der Herrschaft in die Nacht.
Dann schlug er sinnlos hin.

Das Zepter aber rollte zu den Füßen eines deutschen Kriegsknechtes, der in visionärem Traum die Herrschaft des Königs und den Sieg seines Volkes über das verfallene Rom vorausschaut. Eine echt dichterische Situation mit großen geschichtlichen Perspektiven! Auch die „hellenischen Bilder“ zeichnen sich durch klassische Rundung der Form und pitto-reske Schilderungen aus, welche der Dichter indes stets durch Empfindungen unterbricht, in denen sich seine geringe Verwandtschaft mit dem hellenischen Genius ausprägt. Während Hölderlin unterging im Ringen, Griechenland und Deutschland geistig zu vermählen, während Goethe den griechischen Geist in unbefangener Reinheit hervorzauberte, fühlt sich der Dichter der keuschen, blonden Minne, „von der nur Gott im Himmel weiß“, unbehaglich in den lauen Sommernächten des Südens, sehnt sich unter den Tempeln nach den Kirchen zurück, nach den deutschen Nebelnächten, den Stürmen des Herbstes, den gothischen Domen, den alten Ulmen und hohen Giebelhäusern, und schreibt auf der Akropolis eine Lübecker Idylle. Die Poesie des romantischen Kontrastes ist mächtiger in ihm, als der selbstgenugsame Geist plastischer Gestaltung und die heitere, hellenische Weltanschauung.

Geibel war in der That der stillste und friedlichste deutsche Minnesänger, der die leisesten Farben, in denen die Psyche schillert, mit allem säuberlichen Schmelze auf seine Bilderchen hauchte. Doch wie er auch mit ganzer Seele dem Stillleben des Gemütes hingegeben war, er konnte sich den Anforderungen der Zeit nicht entziehen, welche den Feuerschein der Tendenz auch in die kleinen Dachgiebelfenster

seiner Poesie warf. Wir hätten Geibel eben so gut, wie Herwegh, unter den politischen Lyrikern anführen können. Natürlich war seine keusche und melancholische Natur nicht dazu angethan, sich den lyrischen Sturmglöcknern anzuschließen; er macht gegen sie Front als der Dichter einer konservativen Tendenz, der es indes nicht an einer großen, nationalen Gesinnung und Begeisterung für die gemäßigte Freiheit fehlte. Der Sänger des Liedes:

Wo still ein Herz voll Liebe glüht,
O rühret, rühret nicht daran!

mußte natürlich alle staatlichen und kirchlichen Institutionen als ein noli me tangere betrachten, und wie er selbst nicht an feststehenden Begriffen und Satzungen zu rühren wagte und den sauber geputzten Hausrat des Denkens und Empfindens stets am alten Platze stehen ließ, so mußte er unwirsch werden über eine Poesie der Neuerung, der schon das bloße Rühren und Rütteln zur Freude zu gereichen schien.

Am bekanntesten hat sich Geibel durch sein schwunghaftes Tendenzgedicht gegen Herwegh gemacht, durch welches erst das große Publikum aufmerksam auf die bis dahin schlummernden Schätze seiner Lyrik wurde. Gegen den Prediger der Zerstörung und Empörung, der die Fackel Herostrat's schwingt und mit Schwerterklirren naht, tritt er auf als ein Vertreter der reinen deutschen Freiheit und Wahrheit:

Die werf ich keck dir ins Gesicht,
Keck in die Flammen deines Branders,
Und ob die Welt den Stab mir bricht,
In Gottes Hand ist das Gericht;
Gott helfe mir! — Ich kann nicht anders!

Und wie gegen Herwegh, tritt Geibel überhaupt gegen die „wilde Freiheit" auf, gegen „das Weib im aufgeschürzten blut'gen Kleide", gegen „den Pöbel, der sich den roten, zerfetzten Königsmantel" umgeschlagen, gegen die „Verneinen-

den", denen statt der Sonne frostige Sterne scheinen, die nicht einmal wie die Heiden den Gott im Donner und im Sonnenwagen sehen, sondern frech mit erznem Speere jedes Götterbild zertrümmern wollen. Ihm ist der heilige Geist Gottes freie Gabe, das Wort ein ewiger Fels, die Kirche ein dreimal heilig Schiff, das, gleich der Arche, sicher auf der Welle treibt; er reinigt sich in Gebeten und fleht Gott um einen löwenstarken, weltbezwingenden Glauben an.

In den „neuen Gedichten", welche, wie wir bereits erwähnten, höchst markige Situationsbilder enthalten, ist die geistige Grundrichtung des Dichters wohl unverändert geblieben; aber sie hat ihren Inhalt doch sehr vertieft, in einzelnen großartigen Bildern und Anschauungen verwertet und die Gemeinplätze der Kanzel glücklich vermieden. So atmet das Gedicht „Babel" einen hoch- und volltönenden Psalmenschwung — und wenn der Dichter damit unserer Zeit ein Bild vorhalten will, so geschieht dies wenigstens ohne jede Absichtlichkeit und predigerhafte Kleinkrämerei, indem uns das Ganze wie eine lyrische Freske von Kaulbach gemahnt:

Und das Feuer verglomm, und die Flut war vertost,
Und es graut und die Sonne erhob sich im Ost,
Doch in schweigender Öde gewahrte sie nichts,
Als den wehenden Schutt auf der Statt des Gerichts.

Ein ähnliches Bild scheint der „Bildhauer des Hadrian" den Kunstbestrebungen unserer Epoche vorhalten zu sollen:

O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt,
Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt;
Das ihm nicht Rast gönnt, bis er's endlich
Bewältigt in den Marmor flößt
Und so in Schönheit allverständlich
Das Rätsel seiner Tage löst.

Sonst spricht sich in diesem Gedicht wie in der „Sehnsucht des Weltweisen" in einer idealen Form, welche an die Schiller'schen Gedichte erinnert, eine den Göttern Griechenlands diametral entgegengesetzte Richtung aus, nämlich die Sehnsucht des in Auflösung begriffenen Heidentums nach einem „neuen Glauben" und die Ahnungen der christlichen Welterlösung. Großartigen Hymnenschwung atmet der „Mythus vom Dampf". Geibel faßt sein Thema anders, als Anastasius Grün und Paul Beck — er läßt den Titanen, den Sohn des Feuergeistes und der Meerfei im Kristallpalast, sich gegen das von den Staubgeschöpfen ihm auferlegte Joch sträuben und stellt den künftigen Akt seiner Befreiung zugleich als ein elementarisches Weltgericht über den Hochmut der Menschen dar.

In den „Gedichten und Gedenkblättern" und den „Spätherbstblättern" erscheint Geibel's Empfindungswelt in einer neuen Beleuchtung. Die Lebenssonne wirft schräge Strahlen; es liegt etwas wie Resignation in der Luft. Die Seele zehrt von Erinnerungen und phantasiert sich in die Lebensbilder der Vergangenheit zurück, welche dadurch in wehmütigen Reflexen erscheinen. Die Liederpoesie in diesen Sammlungen trägt eine spätsommerliche Physiognomie zur Schau. Der Dichter sonnt sich am Wiederschein vom Glück der Jugend; einen Anakreon, Hafis und den alten Goethe selbst, der auf dem westöstlichen Divan im Arm der Suleikas so wonnig geruht hat, belehrt der Dichter der „blonden Minne", von der nur Gott im Himmel weiß, eines Besseren:

Darum setze dich zur Wehr,
Glänzt ins alternde Gemüte
Dir der Schönheit Strahl und hüte
Dich vor nichtigem Begehr;
Minneglück will Jugendblüte
Und du änderst's nimmermehr.

Die Schulgeschichten, Kindheit- und Jugenderinnerungen werden uns mit einer durch Gefühlsinnigkeit und Formschönheit geadelten Plauderhaftigkeit vorgeführt und sind uns willkommener, als die Oden in antiken nach der Schablone behandelten Strophen. Doch enthalten die „Spätherbstblätter“ auch einige stilvolle historische Situationsbilder, wie „Der Tod des Perikles“, „Nausikaa“. Letztere ist im Stil der Schiller'schen Balladen gehalten; es sind wahrhaft schöne Strophen von edlem Vollklang, in denen die Phäakentochter den Schmerz unerwiderter Liebe ausweint.

In den „Heroldsrufen“ hat Geibel seine politische Lyrik gesammelt; er bewährt sich in dieser Sammlung als der echte Reichs- und Kaiserherold, der die jetzige Wendung der deutschen Geschicke schon früh in seiner Seele geahnt und prophetisch verkündet hat. Gegenüber den unbestimmten Zielen der politischen Lyrik in den vierziger Jahren hat Geibel von Hause aus ein festes Ziel im Auge, und daß dieses Ziel dasselbe ist, welchem die Weltgeschichte zusteuert, giebt seiner Lyrik jetzt einen Zug staatsmännischer Weisheit und eine nachträgliche Verklärung durch das fait accompli. Die Sammlung enthält einige Perlen unserer politischen Lyrik wie das Gedicht „Chäronea“ und die vortrefflichen Kriegsgedichte des Jahres 1870, von denen das prächtige Siegeslied „am 3. September“, das kräftige Lied „der Prätorianer“ und das an Beranger's Chansons anklingende volkstümliche Lied „der Ulan“ besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

Die Formenschönheit, der idealistische Schwung und Ernst der neuen Geibel'schen Gedichte bezeichnen nicht nur einen Fortschritt gegen die früheren, den vielleicht das Boudoirpublikum nicht geneigt sein wird anzuerkennen; sie sind auch in jener künstlerischen Richtung gehalten, welcher man gegenüber der neuen realistischen Verflachung das Wort

reden muß, mag man auch mit der Tendenz des Dichters nicht immer einverstanden sein.

Geibel's dramatische Versuche haben keinen Bühnenerfolg gehabt; „König Roderich“ (1844) ging spurlos vorüber, das Lustspiel: „Meister Andreä“ (1855) und die Tragödie aus der Nibelungensage: „Brunhild“ (1857), scheiterten an ihren unmodernen und gewagten Voraussetzungen. Die Verhexung des „Meister Andreä“ und sein Unglauben an die Identität der eigenen Person ist ein Motiv, welches allzu phantastisch ist, um unserem modernen Publikum glaubwürdig zu erscheinen oder die auch für die Lustspielheiterkeit erforderliche Illusion hervorzurufen. In der „Brunhild“ aber hat Geibel gegen das von uns stets verfochtene Axiom gesündigt, daß die Voraussetzungen unserer Kultur und Bildung auch die Voraussetzungen unserer Poesie sein müssen. Er hat aus Bewunderung für unser altes Volksepos, das einen mehr dramatischen, mehr von innen heraus motivierenden Charakter hat als Ilias und Odyssee, den Fehler begangen, den ihm entlehnten Stoff mit allen seinen Wurzeln, die im Erdreich einer uns fremden und barbarischen Kultur haften, für die Bühne der Gegenwart herauszuheben. Das herbe Motiv steht mit den Sitten unserer Zeit in Widerspruch, und unsere Poesie hat keineswegs den Beruf, in entlegenen und fremdartigen Motiven Kräftigung und Erquickung zu suchen. Was einer barbarischen Kultur als wahr und berechtigt erscheint, wird uns freilich als paradox erscheinen. Doch liegt dieser Reiz dem Geibel'schen Talent fern, welches hier nur mit Treue an der Überlieferung festhält. Der paradoxe Dramatiker der Neuzeit ist Hebbel, und wenn er den Nibelungenstoff behandelt, so beutet er mit all seiner, nach dieser Seite wuchernden Genialität die Mysterien der Brautnacht dramatisch aus; aber er hüllt das Ganze in einen sagenhaften Nebel, und da ihm das Pathos der alten

Recken wohl zu Gesicht steht, so bleiben Stoff und Darstellungsweise im Einklang. Dies gerade läßt die Geibel'sche Tragödie vermissen. Ihre Voraussetzung ist nicht nur, daß Siegfried statt Gunthers im Wettkampf über Brunhild siegt und sie so dem König zu Worms erobert — dies Motiv wäre zu schwach, um die Rache der Brunhild zu tragen. Nein, Siegfried bändigt Brunhild, welche ihre Jungfrauschaft nicht opfern will und mit Gunther unbesiegbar ringt. Er bändigt sie, indem er ihr als Gunther erscheint und die Überwundene dann ihrem ehelichen Herrn überläßt. In dem alten Nibelungenepos wird die Situation durch Siegfried's Tarnkappe äußerlich motiviert. Die Zauberei der Nebelkappe konnte der moderne Dichter nicht brauchen; dafür läßt er uns im Unklaren, wie der Rollenwechsel zwischen Gunther und Siegfried stattgefunden, wie es Siegfried möglich gemacht hat, an Gunther's Stelle zu treten, und Gunther wiederum, jenen abzulösen und des Kampfes Frucht zu ernten. Wenn diese Erörterungen als das Zartgefühl verletzend für ein dramatisches Dichtwerk ungeeignet erscheinen, so kehrt sich dieser Einwand alsbald gegen den Stoff, der auf solchen Stützen ruht und ohne ihre sorgfältige Motivierung in seinem ganzen Zusammenhalt beeinträchtigt wird. Diese Szene darf nicht ins Dämmerlicht gerückt werden, sie verlangt volle Beleuchtung; denn sie ist der Grundstein der ganzen Tragödie. Ein stuprum violentum innerhalb der Ehe ist nun aber für uns ein Paradoxon, welches den Witz herausfordert. Ein Weib, das sich dem Manne vermählt hat, aber dennoch vermöge ihrer athletischen Körperkraft ihm das jus primae noctis streitig macht; ein Mann, der vergebens vi, clam et precario dieses Weibes Herr zu werden sucht, seine Ohnmacht dem Freunde bekennt und diesen um Hilfe bittet; ein Freund, der die Zähmung der Widerspenstigen übernimmt, mit ihr ringt, ihren athletischen Widerstand besiegt, sie aber unter

das rechtmäßige eheliche Joch beugt, indem er, treu seiner eigenen Gattin, zurücktritt: das sind alles Gestalten der Heldensage, die man nicht von ihrem Hintergrunde ablösen, nicht unter den Bürgern des neunzehnten Jahrhunderts umherwandeln lassen kann, ohne ihre ernste tragische Bedeutung zu gefährden. Die Helden unserer Zeit sind nicht mehr Recken, körperliche Athleten. Was wird aber aus den Voraussetzungen unserer Tragödie, wenn wir die Körperkraft der Brunhild und des Siegfried fortnehmen? Davon abgesehen ist das Drama indes wegen der Konsequenz der Entwickelung und vieler dichterischen Vorzüge zu rühmen. Akt für Akt macht die Handlung einen wesentlichen Fortschritt, rückt der Peripetie und Katastrophe näher und bewegt sich bei aller Einfachheit im Ganzen doch durch große und erschütternde Momente, die der Dichter in maßvoller Gestaltung zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Er hat den markigen Freskenstil der Sage in das sinnvolle und beredte Pathos verwandelt, wie es die Tragödie der Gegenwart verlangt, und das sich besonders in den Hauptkrisen der Handlung zu gewaltigem Schwung erhebt.

Geibel's Tragödie „Sophonisbe“ (1868) erhielt im Jahre 1869 den Berliner Schillerpreis. Es giebt kaum einen Stoff des Altertums, der öfters von den Dichtern behandelt worden wäre. In der That hat derselbe auch einen echt tragischen Konflikt, den Konflikt zwischen der Liebe zum Vaterlande und der Leidenschaft des Herzens, der aber ebensogut in moderner Zeit spielen könnte. In Geibel's Trauerspiel beginnt diese tragische Kollision erst im dritten Akt; die beiden ersten behandeln die Vorgeschichte der Neigungen Sophonisbe's zu Syphax und Massinissa. Sie ist bereit, dem letzteren zu folgen, weil sie nur um solchen Preis die einzige Hoffnung für ihr Volk erkaufen kann. Da erscheint im dritten Akt Scipio selbst im Lager der zum Abfall ge-

rüsteten Scharen; sein Helden- und Edelmut erringt den Sieg, auch über Sophonisbe's Herz; sie hat endlich das gefunden, was sie suchte — einen Mann. Diese Szene ist die glänzendste des Stücks, sie hat dramatischen Nerv und dramatisches Leben. Auch atmet die Beredsamkeit Scipio's hinreißenden Schwung und erinnert an ähnliche Schiller'sche Rollen. Leider erhalten sich die beiden letzten Akte, trotz vieler dichterischer Schönheiten, nicht auf gleicher Höhe. Ein Mißverständnis führt die Katastrophe herbei. Sophonisbe hört durch einen Neger, daß Scipio geprahlt habe, er werde die Numiderkönigin im Triumphe aufführen. Diese Mitteilung, welche ihr den Dolch in die Hand giebt, um sich an Scipio zu rächen, ist falsch; sie erfährt dies ebenso zufällig aus einem Briefe und ersticht nun statt des Römers sich selbst. Im einzelnen ist das Stück reich an dichterischen Verdiensten und durchweg in einem edlen Stil gehalten, der nur hier und dort durch irgend eine Grabbe'sche Hyperbel oder ein Homerisch schmeckendes Beiwort in seiner maßvollen Haltung gestört wird.

Geibel, als Dichter hochgefeiert, verfiel in Lübeck in schwere Krankheit, die ihn mit heftigen Schmerzen heimsuchte und ihm nur fast regelmäßig jeden Tag eine freie Frist von mehreren Stunden gönnte; er erlag dieser Krankheit am 6. April 1884.[1])

Geibel hat sich durch die Herausgabe der „Gedichte" von Hermann Lingg (1854, 7. Aufl. 1871) unbestreitbare Verdienste erworben, indem uns in diesen ein Talent von eigentümlichem Gepräge, düsterem Kolorit und weltgeschichtlichen Perspektiven entgegentritt, ein Passionsdichter der Menschheit, dessen Form, von innen heraus bestimmt und gefärbt, ebensoviel Schmelz wie Schwung besitzt. Lingg,

---

[1]) Vgl. Gödeke „Emanuel Geibel" (1. Bd. 1869).

geb. am 22. Januar 1820 zu Lindau am Bodensee, seit 1851 als pensionierter bayrischer Militärarzt in München lebend, trägt das lebenswarme, originell kräftige Kolorit Freiligrath's auf welthistorische Bilder über; die Richtung auf das Große und Ganze ist bei ihm ebenso unverkennbar, wie ein tief düsterer Grundzug, welcher die wehmütige Feier der Vergänglichkeit oft in unverhüllten Ekel vor der Verwesung umschlagen läßt. Dennoch schwebt auch ihm ein Ideal des Menschenstrebens vor, das er aus Dodana's heiligen Eichenwäldern verkünden läßt:

Von Ägyptens Pyramiden
Bis zu Delphis Priesterin,
Bis zu Ganges Tempelfrieden
Herrsche Einer Lehre Sinn:
Trost zu spenden, Schmerz zu lindern,
Licht zu wecken weit und breit,
Freiheit allen Erdenkindern,
Freiheit, Liebe, Menschlichkeit!

Selbst das Naturbild rückt der Dichter in die geschichtliche Beleuchtung: der Mond ist ihm nur eine schlafende Sonne unter den entseelten Tiergerippen leerer Sternbilder, die klagende Seele der einsamen Nacht, deren Geschlechter versunken sind. Wie energisch seine historischen Bilder sind, das beweist sein „Spartakus" mit einem echten Römerkolorit, das sich selbst auf die Reime erstreckt, sein „Lepanto" und viele andere, vor allem der „schwarze Tod" mit der meisterhaften Personifikation der Pest. Auch im zweiten Bande der „Gedichte" (1868) ist es die Gedankenfreske, die von echtem dichterischen Glanze funkelt. „Der Gesang der Titanen", „die Enakssöhne," namentlich „Niobe", ein grandioses Bild, in welchem die Heldin der alten Mythe gleichsam zur klagenden Mutter des Menschengeschlechts gemacht wird, „die Erwartung des Weltgerichts", voll apokalyptischen Schwungs, der indes

jedes Bild klar und bedeutend ausprägt: das sind Gesänge, welche dem Dichter unter den Pflegern der erhabenen Dichtgattung einen hervorragenden Rang einräumen. In dem Abschnitt: „Homer“ herrscht prachtvolles exotisches Kolorit, während die zwei Gedichte: „Am Telegraphen“ und „die Römerstraße“ modernes und antikes Leben gedankenreich kontrastieren. Es ist der Geschichtsphilosoph im Dichter, welchem die besten Würfe gelingen. In der zarten Gefühlslyrik stört auch in der neuen Sammlung oft eine gewisse Härte und Schwere; gelingt der Guß einmal, dann ist es echter, voller Metallklang. Die Humoresken und Museumsbilder haben etwas Barockes und Krauses: doch ist es auch hier nicht bloß die Lust am Absonderlichen, welche die seltsamen Gestalten schafft, sondern wie in dem holzschnittartigen Gedicht: „Ein alter Gerichtssaal“, eine gedankliche Tendenz, die in den bunten Wirrwar hineingreift. Lingg schreibt jenen echten dichterischen Lapidarstil, der sich für Oden und Hymnen eignet und einer Epoche Not thut, die sich der Größe poetischer Anschauungen und Gedanken zu entfremden scheint. Der dritte Band „Gedichte“ (1870) enthält in den Sonetten wohl die besten Liebesgedichte, welche Lingg geschaffen hat. Leider hielt sich Lingg nicht immer auf dieser Höhe; in den chronikartigen, oft bänkelsängerischen „Vaterländischen Balladen und Gedichten“ (1869) liefert er ein gereimtes Geschichtsalbum, meist in einem hölzernen und steifleinenen Stil, nur in seltenen Mythen- und Naturbildern durch die Lichtblicke des Talents erhellt. Die Gedichte von Hermann Lingg: „Schlußsteine“ (1879), sind ungleich in ihrem Werte; viele verleugnen nicht die Löwentatze des geschichtsphilosophischen Lyrikers, seine Prägnanz, seine originelle Bildlichkeit; manche aber sind in der Form so ungelenk und unreif, daß man sie kaum für die lyrischen Ergüsse eines Dichters halten kann,

der in der Litteratur eine mit Recht anerkannte Stellung einnimmt. An genialen Würfen fehlt es in der Sammlung nicht, und zwar sind sie auf den verschiedensten Gebieten der Lyrik zu finden: in den Liebeselegien der „Vergilbten Blätter", von denen einige den Tonfall echter Empfindung zeigen, in einzelnen Balladen, wie „Die Kämpfer von Eleusis," die in großem Stil gehalten sind. Selbst den humoristischen Gedichten fehlt es nicht an schwunghafter Getragenheit; das an Scheffel's Ton im „Gaudeamus" erinnernde „Der Kranke," bringt eine treffliche Satire auf den Materialismus; doch daneben finden sich viele in der Form unschöne und entstellte Gedichte, Balladen, welche in ihrem ganzen Ton an den Leierkasten und die Jahrmarktspoesie erinnern, Gedichte, denen jeder melodische Tonfall fehlt und die reich sind an trivialen Wendungen; das Nebeneinander von poetischer Perlenfischerei und Steinklopferei ist für die deutsche Stillosigkeit bezeichnend. Auch die Sammlung: „Lyrisches" (1885) und die neuesten, bei Gelegenheit der siebenzigjährigen Geburtstagsfeier des Dichters herausgegebenen Gedichte: „Jahresringe" (1890) zeigen dieselbe Physiognomie. Auf das große Epos Lingg's: „Die Völkerwanderung", werden wir nachher zurückkommen.

Die Geibel'sche Richtung, so wenig tonangebend sie durch geistige Prägnanz oder hervorstechende Originalität erscheinen mag, bezeichnet gerade deshalb jene breite Mitte in der Entwickelung der deutschen Lyrik, in welcher sich ältere und jüngere Dichterkräfte mit geringen Ausweichungen bewegen und zwar alle diejenigen, denen der graziöse Kunststil in der Lyrik eifriger Pflege wert erscheint.

Zu den Geistesverwandten Geibel's rechnen wir: den als Kunsthistoriker geachteten Franz Kugler aus Stettin 1808—1858: „Gedichte" (1840), dessen poetischer Dilettantismus sich in glattgemeißelter Form ergeht, Situationen

anmutig zu gestalten und Empfindungen gewandt auszudrücken versteht, aber nur selten die höhere Magie des Talentes bewährt; den früh verstorbenen Friedrich Ferrand („Lyrisches" 1839), sehr glücklich im Ausdrucke zarter Empfindung, nur bisweilen an das Süßliche streifend, Gustav Pfarrius (geb. 1800), einen harmlosen Sänger der Naturschönheit, besonders der Waldlust in dem „Nahethal in Liedern" (1833), den „Waldliedern" (1850) und den „Gedichten" (1860).

Ein treuer Mitkämpfer Geibel's gegen extreme Richtungen der Zeit, ebenso fest wurzelnd auf dem Boden religiöser Gesinnung, ein Feind des Philistertums, der Romantik und des Despotismus, für nationale Freiheit begeistert, tritt Julius Sturm (geb am 21. Juni 1816 zu Köstritz, jetzt Pfarrer daselbst) auf in seinen „Gedichten" (1850, 4. Aufl. 1873), „Neuen Gedichten" (1856), „Liedern und Bildern" (2 Tle., 1870), „Natur, Liebe, Vaterland" (1884), „Bunte Blätter" (1885), welche alle eine glatte, klare Form mit sicher gehandhabtem Metrum und Reime an den Tag legen, aber auch oft in einen schweren Gesangbuchton verfallen. In den „Liebesliedern" Sturm's herrscht ein inniges und warmes Empfinden, das ohne störende Dissonanz in der Geibel'schen Weise zart und rein ausklingt. Auf den Sohn, August Sturm (geb. am 14. Januar 1852 zu Göschitz, jetzt Rechtsanwalt in Naumburg), hat sich des Vaters Talent und Herzenswärme vererbt: er hat zahlreiche Gedichtsammlungen und kleinere Epen veröffentlicht[1]). „Pereat tristitia" ist das Liederbuch eines Gegners der pessimistischen Weltanschauung, meistens mit dem studentischen Humor der Scheffel'schen Schule ge-

[1]) „Gedichte" (1878), „Pereat tristitia" (1882), „Klingende Herzen" (1882); „Heitere Geschichten" (1883), „Auf Flügeln des Gesanges" (1884), „Rübezahl" (1884).

dichtet; in „Klingenden Herzen“ weht ein warmer patriotischer Hauch; die Sammlung ist eine Kriegserklärung gegen das Franzosentum in der deutschen Litteratur und Emil Zola feindschaftlich gewidmet: die Sammlung „Auf Flügeln des Gesanges“ enthält viele sangbare Lieder und zwar nicht trivialen Singsang, wie er selbst sagt:

Sonnenländer, Feuerlieder,
Sind kein milder Mondenschein.

„Rübezahl“ ist eine Novelle in Versen, munter und temperamentvoll und von leichtem Guß und Fluß.

In München selbst bildete sich unter Geibel's Auspizien eine jüngere Schule, welche vielfach in die Einseitigkeiten der akademischen Richtung verfiel, aber doch manches Gelungene von echtem Adel der Kunstschönheit zu Tage förderte. Paul Heyse, welcher ebenfalls vom König Max nach München berufen, mit Geibel zusammen das „Spanische Liederbuch“ (1852) herausgab, schlägt in seiner Lyrik einen Goethisierenden Ton an und huldigt einer stillen Innerlichkeit. Seine Gedichte finden sich im ersten Band seiner „Gesammelten Werke“, in dem „Skizzenbuch; Lieder und Bilder“ (1877) und in der Sammlung „Verse aus Italien“ (1880), Eindrücke einer Reise, die er 1877 bis 78 mit seiner Gattin in dem Lande machte, wo er seine ersten Gedichte geschaffen; sie durchweht ein elegischer Hauch, die Trauer um den Tod eines geliebten Sohnes; sie bringt außer lyrischen Tagebuchblättern: „Sonette aus Rom“ und „italienische Städtebilder“. Im Skizzenbuch sind einige Balladen, wie „Odysseus“, am meisten gelungen. Heyse's Gedichte, welche in vierter Auflage 1889 erschienen, sind in der Form meistens glatt und gutgefeilt, in ihrem Inhalt bisweilen sinnig und vom Adel der Empfindung beseelt, öfters aber auch gemacht, äußerlich geleckt, etwas matt und trivial in ihrem Ton. Die Kunstfertigkeit muß öfter

die innere Nötigung der Inspiration ersetzen; der göttliche Guß und Fluß, der hinreißende Schwung sind dem Epiker versagt, der sinnig zu reflektieren und anschaulich zu schildern versteht, aber bisweilen „kühl bis ans Herz hinan" erscheint. Heyse hat eine vorwiegende Begabung für das Epische. Doch auch das Gnomische beherrscht er formgewandt und stilvoll. Dies beweist sein reichhaltiges „Spruchbüchlein" (1885), in welchem er aus seinem Mißvergnügen mit manchen Zeitrichtungen kein Hehl macht. Auf die Eigenart des von vielen hochgefeierten Dichters werden wir später näher eingehen. Auch Hans von Hopfen ist in erster Linie Novellist und Romanschriftsteller und hat eine Sammlung seiner „Gedichte" erst im Jahre 1883 herausgegeben. Er hatte indes schon im „Münchener Dichterbuch" (1862) einige sehr beachtenswerte Gedichte mitgeteilt, darunter den im großen Stil gehaltenen Hymnus auf die Not. Hopfen, am 3. Januar 1835 zu München geboren, wurde durch Geibel, der jene Gedichte in das „Dichterbuch" aufnahm, in die Litteratur eingeführt. 1864 lebte er in Wien als Generalsekretär der Schillerstiftung und siedelte 1866 nach Berlin über. Hopfen ist nicht so graziös wie Heyse; sein Ton ist kräftiger, ja oft burschikos, und er liebt das Barocke; es fehlt in den Gedichten nicht an kecken und ungezwungenen Plaudereien, ebensowenig an anmutigen oder tiefempfundenen Gefühlsergüssen, wie das dem Andenken seiner ersten Frau gewidmete schöne Sonett „Traurige Weihnachten":

Am Markt erstand ich eine von den Föhren,
Die schmückt' ich, wie's der Mutter sonst gelang,
Mit Lichtern, Äpfeln, allerhand Behang,
Und baute drum, was jedem soll gehören.
Dann ließ ich laut wie sonst die Klingel hören,
Und fröhlich stürmten sie den Flur entlang;
Doch als die Lust am allerlautsten klang,
Schlich ich hinaus, die Freude nicht zu stören,

Die Arme hab' ich um die Marmorbüste,
Die ihre schönen Züge trägt, geklammert
Und leise weinend auf den Stein gejammert.
Da fühlt' ich, daß man meine Kleider küßte;
Sechs Ärmchen hielten plötzlich mich umfangen,
Die Kinder waren's, die mir nachgegangen.

Wir werden dem Dichter später mehrfach wieder begegnen. Dies „Münchener Bilderbuch“ versammelte eine größere Zahl der nachstrebenden Jünger Geibel's, von denen wir noch Heinrich Leuthold (1827—79) nennen, der seine große Formgewandtheit in den mit Geibel gemeinsam herausgegebenen „Zehn Büchern französischer Lyrik“ (1862) bewährte. Der unglückliche Dichter fand im Irrenhause einen frühen Tod. Sein Lebenslauf gehört zu den litterarischen Tragödien, an denen unsere deutsche Litteraturgeschichte allzu reich ist, von den Zeiten Günther's bis zu denen Hölderlin's, Grabbe's und Lenau's. Doch würde man das Pathologische vergeblich in den „Gedichten“ von Leuthold (1879) suchen; ein Zug von Verbitterung ist zwar in ihnen unverkennbar; diese richtet sich aber wesentlich gegen litterarische Zustände, gegen das Vorherrschen des Jahrmarktsmäßigen auf dem Forum der Litteratur, gegen die Litterarfabriken, die 15 000 Dampfdruckpressen und gegen die Nichtbeachtung der echten Talente. Diese Klagen sind so wohlbegründet, daß man nicht eine pessimistische Weltanschauung für sie verantwortlich machen darf. Leuthold hielt sich mit Recht für ein berufenes Talent, und weil er unbeachtet seitab stand von der großen Heerstraße der Litteratur, während er vielfach „des Ruhmes Kränze auf der gemeinen Stirn entweiht“ sah, brach sein Unmut in bittern Strophen aus. In Ghaselen und ähnlichen Gedichten zeigt er sich als echten Schüler Platen's; er beherrscht breitergossene Rhythmen mit voller Sicherheit; in den Sonetten und Liederkränzen ist farbensattes, italienisches Kolorit. Seine Wendungen haben

oft etwas schlagend Neues, und dabei den Adel der Klassizität bewahrt, wie wenn er in seinen im platonischen Stil gehaltenen „Ghaselen“ sagt:

> O wüßten sie, wie der Genuß, der Rede Wohllaut hinzustreun
> Im Leide eine göttliche, erhabene Verschwendung ist!

Das ist dem Schönsten ebenbürtig, was Platen über den Kultus der Schönheit und den Beruf des Dichters gesagt.

Nach einer edlen, geläuterten Form strebt auch Max Kalbeck, ein jüngerer schlesischer Dichter (geb. in Breslau am 4. Januar 1850), größtenteils in Wien lebend; „Aus Natur und Leben“ (1872), „Neue Dichtungen“ (1872), „Nächte“ (1878). „Zur Dämmerzeit“ (1881). Diese Gedichte, besonders diejenigen der letzten Sammlungen, tragen den Stempel echten Talentes, haben geistigen Nerv und lyrische Pointe bei einem meist elegischen Grundton, bewegen sich gewandt in den mannigfachsten lyrischen und epischen Formen, ja sie bringen auch einige gelungene Proben gereimter antiker Strophen, wie wir sie in unserer „Poetik“ empfohlen haben.

Einen „Romanzero der Spanier und Portugiesen“ hatte Geibel in Gemeinschaft mit dem vortrefflichen Übersetzer des „Firdusi“, Graf Friedrich Adolf von Schack (geb. am 2. August 1815 zu Brüsewitz bei Schwerin), herausgegeben, welcher, nachdem er die diplomatische Laufbahn aufgegeben und nach größeren Reisen in Spanien, Italien und dem Orient, sich seit 1855 in München niedergelassen hatte. Graf von Schack ist eine jener hervorragenden geistigen Persönlichkeiten, welche durch die Vielseitigkeit ihrer Bildung, durch ihre thätige Vermittelung auf dem Gebiete der Weltlitteratur bei kräftigem nationalen Gefühl und echt modernem Sinn, durch ihre Begeisterung für die Ideale der Menschheit, durch ihr dichterisches Talent, ihren ausgezeichneten Kunstsinn, der sich in der Förderung hervorragender Kräfte mit den

überaus reichen Mitteln, die dem vom Glück Begünstigten zu Gebote stehen, durch sein eigenes dichterisches Talent eine in weitesten Kreisen anregende und fördernde Wirkung ausgeübt. In München gehört seine großartige Gemäldegallerie, die er selbst in einer Schrift: „Meine Gemäldesammlung“ (3. Aufl. 1884) beschrieben, zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. 1876 wurde er von dem deutschen Kaiser in den Grafenstand erhoben und später vom Großherzog von Mecklenburg zum Wirkl. Geh. Rat mit dem Titel Excellenz ernannt.

Schon in den „Epischen Dichtungen aus dem Persischen des Firdusi“ (2 Bde., 1853, 2. Aufl. 1865) und in den „Stimmen vom Ganges“ (1856) hatte Schack den feinsten Geschmack in einer kristallklaren Form bekundet. Der gleiche Adel des dichterischen Stils kennzeichnet seine „Gedichte“ (1866), in denen ein kosmopolitischer Zug ohne alles fremdländische Gepränge, ohne Ghaselen und Slokas vorherrscht. Die Freiheit des Weltblicks und das Freiligrath’sche Kolorit geben ihnen dafür eine anziehende Physiognomie. Doch im ganzen ist der träumerische Zug brahmanischer Weisheit und buddhistischer Weltflucht ihnen fern; die ruhige Didaktik, wie sie Rückert aus seinem unerschöpflichen Füllhorn schüttet, gehört nicht zu ihren Lieblingsneigungen. Sie ist eine feurige Südländerin, sie singt auf Capris „hallendem Felsgestein“ der Natur ewige Hymne, genießt die Wonne der Liebe in Lugano, wenn sie auf des „Sees tiefpurpurne Wellen“ vom Altan herabsieht, und feiert mit elegischen Klängen in den „Liedern aus Granada“ das thatkräftige Maurentum.

Gleichwohl gehört Schack’s Muse nicht zu den akademisch angekränkelten Weltflüchtigen, welche alle möglichen Tonarten anschlagen, weil sie den rechten Ton für ihre Zeit nicht finden oder bei allen Völkern und Zeiten hospitieren, um dann ihre

Kollegienhefte in Verse zu setzen. Sie hat Respekt vor ihrem Jahrhundert; ja mehr, sie hat Begeisterung für dasselbe, für die Entwickelung der Menschheit; sie besingt prophetisch das neue kommende Jahrhundert mit hoffnungsreichen Zukunftsklängen.

Schack ist kein Meister der Liederpoesie; das duftig hingehauchte Lied ist nicht seine Domäne; seine Lieder sind zu gedankenreich. Dagegen fand seine Muse in den Oden nach antiken Mustern und freirhythmischen Hymnen eine ihrem Inhalt entsprechende Kunstform. Seine Oden sind bald der Größe der Natur geweiht, wie „die Jungfrau" und „der Pik von Teneriffa", bald der Vertiefung in die Rätsel der Geschichte, wie „die Sibylle von Tibur". In seiner „Epistel" gießt er den Humor nach Platen's Vorbild aus vollem künstlerisch geformten Pokal in ottave rime. Seine „Weihegesänge" (1878) haben einen priesterlichen Schwung, einen erhabenen Zug; obschon sich der Dichter an die Darstellungen der modernsten Naturwissenschaften und den Darwinismus anschließt, bewahrt er doch den Glauben an das Ideal der Humanität und den Fortschritt der Menschheit. Meistens ergeht er sich in freiergossenen Rhythmen, einzelne Gedichte enthalten großartige Naturbilder. Die „Nächte des Orients" (1874) sind eine Art von traumhafter Gedankensymphonie und märchenhafter Geschichtsphilosophie. An seinem Helden zieht, von der Urwelt- und Pfahldorfsidylle her eine Reihe visionärer Geschichtsbilder aus allen Zeiten vorüber. Der Pessimismus des Dichters gilt der Vergangenheit. Dem Geschichtsschwärmer, der die schönen goldenen Epochen im Zauberschein der Phantasie erblickt, tritt der kaltblütige Philosoph gegenüber, der, mit Zauberkraft gewaffnet, jene schönen Zeiten vor unseren Augen erstehen läßt und von ihnen den gleißenden Goldschaumflitter abstäubt; der Optimismus des Dichters aber gilt der Zukunft, die in

glorreichen Psalmen gefeiert wird. Die Form der Dichtung, die in den verschiedensten Metren wechselt, ist kristallklar; das Kolorit ist glänzend. Dasselbe gilt von der Dichtung: „Lothar" (1872), die reich ist an schönen Landschaftsbildern, besonders einer glänzenden Wüstenszenerie. Den Inhalt bildet eine Novelle aus der Zeit der Eroberungskriege, deren nationale Begeisterung am Schluß auf den Horizont der Gegenwart visiert wird. Schack's „Episoden" (1869), Bilder aus dem geschichtlichen Leben und aus Künstlerbiographien, haben großenteils ein glänzendes Kolorit.

An diese Episoden klingen die „Tag- und Nachtstücke" (1884) an, die in dreiundzwanzig episch-lyrischen Dichtungen eine bunte Fülle von Stoffen aus allen Zeiten in den verschiedensten Rhythmen und Strophen behandeln; doch die Farbengebung ist im ganzen reicher als in den Episoden. Besonders hervorzuheben sind: „Kassandra", „Camoens in Cintra", „Berenice". Eine tiefsinnige Dichtung ist „Memnon" (1885). Die Wanderung des Helden der ägyptischen Mythe zum Sonnenaufgang, um die Mutter zu suchen, seine Kriegsfahrten und Herzensabenteuer, seine Heimkehr als Geblendeter, den zuletzt die Mutter in ihr lichtes Reich aufnimmt: das ist eine Reihe von Bildern mit tieferer Bedeutung, von denen sich durch ein blendendes Kolorit besonders die Schilderung des Zaubergartens der Königin Balkis und die Wanderung durch die tropische Wildnis hervorthun[1]).

Der Schweizer Gottfried Keller hat allerdings auch mehr durch seine Novellen und Romane als durch seine Gedichte, Bewunderer gefunden, die ihn den wirklich reichsten und gestaltungskräftigsten Dichter der Gegenwart nennen. Wenn auch dies Lob wesentlich eingeschränkt werden muß,

[1]) Schack's „gesammelte Werke" erschienen in 6 Bdn. (1882—83). Neuerdings hat der Dichter seine Memoiren herausgegeben, welche interessante Welt- Lebens- und Reisebilder enthalten.

so wird doch den Ruhmeskränzen, die er an seinem siebzigsten Geburtstag erhielt, welchen er nicht lange überleben sollte, damit kein Lorbeerblatt entrissen. Keller ist am 19. Juli 1819 in einem Dorfe in der Nähe von Zürich geboren, wo sein Vater als schlichter Drechslermeister lebte. Dieser starb früh und die Mutter sorgte für die Erziehung des Knaben. Er widmete sich der Landschaftsmalerei. Doch in München (1840—42) brachte er nichts Rechtes vor sich. Nach dieser Epoche von Sturm und Drang und unsicherem Umhertasten wandte er sich der Poesie zu; er suchte zu diesem Zweck seine Studien in Heidelberg und Berlin (1850—55) zu vervollständigen. Von dort kehrte er nach Zürich zurück, wo er bis 1861 mit litterarischen Arbeiten beschäftigt war; dann nahm er eine Stelle als Staatsschreiber an (1869), wurde später Mitglied des großen Rats, von welcher Stellung er 1876 zurücktrat. Er starb am 15. Juli 1890.

Die erste Sammlung seiner „Gedichte" gab er 1846 heraus; eine zweite folgte 1851; viel später erschienen die „Gesammelten Gedichte" (1883). Seine Lyrik gehört also ganz seiner jugendlichen Epoche an; denn in der letzten Sammlung sind nur ein im Heine'schen Stil gehaltenes an den Romanzero und Atta Troll erinnerndes Gedicht hinzugefügt worden. Die Lyrik Keller's hat nicht melodischen, sich dem Ohr einprägenden Guß und Fluß; sie hat etwas Schwerflüssiges, aber Gedankentiefes und ist von einer eigenartigen markigen Bildlichkeit. Der Natur und auch dem Alltagsleben lauscht der Dichter die geheimsten Züge ab und beseelt sie mit dem Pulsschlag seiner Empfindung. Das Naturbild wird zum Seelengemälde, durch das, was der Dichter in dasselbe hineinschaut und hineinfühlt, und umgekehrt das Seelengemälde zum Naturbild durch die Wahrheit der aus dem vollen Leben geschöpften Züge. An den Faden stimmungsvoller Landschaftsmalerei reihen sich einige der schmuckften

dichterischen Perlen, wie „Erster Schnee", „Abendregen", „Mitternacht", ein Gedicht, das sich oft zu hymnenartigem Schwung erhebt. Das Auge des Landschafters ist in diesen Gedichten nicht zu verkennen, ebensowenig das Auge des Genremalers, mag uns ein Gemsjäger, ein Taugenichts, ein alter Bettler oder ein Schöngeist vorgeführt werden. Eine Reihe von Genrebildern enthält die „Feueridylle", eine der besten Dichtungen Keller's, in denen seine markige Pinselführung am meisten hervortritt. Eine andere Reihe von Gedichten schildert uns die Empfindungen eines lebendig Begrabenen; es ist darin viel Grauenhaftes, unheimlich Anschauliches, ein dumpfes Brüten der Gedanken, deren Gespenster wie zerreißliche Grabesschleier aus der Tiefe emporflattern, zerreißlich auch allerdings für die kritische Erwägung, daß in solcher Lage kein Mensch Muße haben wird, so ruhig in der Gedankenfabrik zu arbeiten.

Keller ist ein echter, schweizer Poet; nicht nur beweisen dies zahlreiche Gedichte, besonders die Ode ans Vaterland:

> O mein Heimatland! O mein Vaterland!
> Wie so innig, feurig lieb' ich dich!

ebenso die Lieder bei Sänger- und Kriegerfesten; das beweist nicht nur das landschaftliche Kolorit seiner Gedichte, wo dann die Schweiz mit ihren hohen Alpen und blauen Seen immer der Hintergrund, oft den Mittelpunkt bildet; das beweist vor allem die Physiognomie dieser Gedichte selbst, die mit ihrer grandiosen Schlichtheit an die Alpennatur erinnern.[1])

Zu den talentvollen Jüngern des Münchener Parnasses gehört auch Hermann Oelschläger (geb. am 19. November 1839 in Schweinfurt) in seinen „Gedichten" (1869), in denen vor allem die fast durchgängige Klarheit und Korrekt-

---

[1]) Eine dritte, sehr vermehrte Auflage der Gedichte erschien 1890.

heit der Form beweist, daß der Dichter seine poetischen Schulstudien fleißig absolviert hat; ein Zeugnis, das man nicht allen jüngeren Lyrikern ausstellen kann. In den geschmackvollen Liedern ist das Geibel'sche Vorbild unverkennbar; in den „Gestalten und Gesängen", die im Goethe'schen Hymnenton gehalten sind, vermissen wir meistens die Großheit der Anschauungen und die originelle Bedeutsamkeit des geistigen Aufschwunges; diese Oden sind zu solide gebaut, Stein auf Stein; es fehlt ihnen das Durchbrochene, Schlanke, durch welches solchem hochaufstrebenden Gedankenbaue ein luftig freier Zug geliehen und die massige Schwere gebändigt wird. Dagegen zeigt sich in Oelschläger's elegischen Gedichten ein unleugbares Talent für eine graziöse Situationsmalerei von ausnehmender Klarheit der Anschauung und sehr feinen und anmutigen Linien der Zeichnung. Die „Sommernachtsträume" und in diesen wieder die Elegie, welche uns den Dichter in der Gartenlaube während des Gewitters zeigt, wie er schwankt in der Neigung zu zwei reizenden Schwestern, schlingen eine Reihe anmutiger Bilder wie ein Band feingeprägter Gemmen aneinander. Auf seine Novellen in Versen kommen wir später zurück.

Wenn der Einfluß, welchen Platen auf Geibel ausgeübt hat, so unverkenbar ist wie die Anregungen, welche Herwegh, Strachwitz und andere Poeten dem Meister der marmornen Form verdanken, so ist auch noch von einer Platenschen Schule zu sprechen, welche ihre Jüngerschaft von dem viel besungenen Dichter schärfer hervorhebt. Der eifrigste Apostel Platen's ist Johannes Minckwitz, lange Zeit Professor in Leipzig, geboren 1812 in Lückersdorf bei Kamenz in der Lausitz, gestorben in Neuenburg bei Heidelberg am 29. Dez. 1885, vorzüglicher Übersetzer des Äschylos, Sophokles und Euripides, des Pindar und Aristophanes. Minckwitz gab nicht nur den „poetischen und litterarischen Nachlaß

des Grafen von Platen" (2 Bde., 1852) und seinen „Briefwechsel mit dem Grafen Platen" (1836), sondern auch Litteraturbriefe: „Graf Platen als Mensch und Dichter" (1838) heraus; er trat als strenger Bewahrer und Hüter der von Platen gepflegten Formenschönheit in seinem „Lehrbuch der deutschen Verskunst" (1844, fünfte Auflage 1863) auf, während er in seinem „Neuhochdeutschen Parnaß" (1861) nicht ohne bedauerliche Einseitigkeit und feindliche Beurteilung hervorragender Talente den Maßstab der geläuterten Kunstanschauung an die Vertreter der modernen Litteratur legen will. Wenn diese Wirksamkeit oft verletzend und parteiisch erschien, so war sie doch ebenso verdienstlich gegenüber den Grimassen des Stils und jener schlottrigen Haltung der Dichtung, welche die Heine'sche Schule in Deutschland eingeführt hatte. In seinen eigenen „Gedichten" (1847) hat Minckwitz nach Platen'schem Vorbild vorzugsweise die Ode und das Sonett gepflegt und, obwohl er sich von Platen's metrischen Künsteleien nicht freihält, doch einzelne Oden von erhabenem Schwung und von einer die Sprache bereichernden Kühnheit des Ausdrucks geschaffen.

Der Platen'schen Schule gehört vorzugsweise Julius Groß̈e an (geb. in Erfurt am 25. April 1818), langjähriger Sekretär der Schillerstiftung, mit der er nach München, Dresden, Weimar zog, ein vielseitiger Dichter, im Epos, im Roman und im Drama nicht minder produktiv, als auf dem Gebiet der Lyrik. Hier haben wir nur seine „Gedichte" (1857) und „Aus bewegten Tagen" (1869) in das Auge zu fassen. Beide Gedichtsammlungen, namentlich die neuere, zeugen von einer in künstlerisch geglätteten Formen pomphaft einherstolzierenden, gleichsam seide- und atlasrauschenden Muse, deren Gesten stets etwas Vornehmes, Selbstbewußtes, Stolzschönes haben. In dieser Kunstgärtnerei werden alle

Varietäten der Lyrik gezogen, mit Vorliebe aber diejenigen, die sich in großen Prunkblumen erschließen: Terzinen, welche sogar wenig passend für Liebesgedichte gewählt werden, trochäische Fünffüßler, wie sie die serbische Poesie liebt und wie sie hier den Genrebildern aus dem bayrischen Hochlande eine zu wenig volkstümliche, zu fremdartig vornehme Gewandung geben, da die serbische Volkspoesie doch keine deutsche ist, alkäische Strophen, Trimeter, Alexandriner u. a. Das Gedicht „Notturno" beweist indes, daß der Dichter auch die Klänge einfacher Empfindung edel und ansprechend anzuschlagen weiß. Eine bestimmte Physiognomie, abgesehen von dieser gewählten und stolzen Schönheit der Form, eine originelle Weltanschauung vermissen wir indes in den Gedichten von Groß e, welche eine sinnige Reflexionspoesie mit elegischer Betrachtung entschwundener Jugend und entschwundenen Liebesglückes neben etwas zu vollwüchsigen Humoresken und einer politischen Lyrik von Schwung und nationaler Begeisterung, aber ohne neue Gesichtspunkte und größere Perspektiven enthalten. Die Lyrik Groß e's erinnert an die tragoedia praetexta der Römer, sie wandelt meist im purpurnen Staatskleide einher. Eine Sammlung seiner ausgewählten Gedichte erschien 1882.

Ein noch eifrigerer Jünger Platen's ist Julius Schanz, geb. zu Oelsnitz am 19. September 1828. Er beteiligte sich an den Freiheitsbewegungen des Jahres 1848 und büßte dann dafür in längerer Haft. Manche Verirrungen seiner Jugend trübten in ihren Folgen noch sein späteres Leben. Seine „Fünfzig Lieder für Komponisten" (1856), sein „Buch Sonette" (1864), seine „Rhapsodien: Schiller, Platen, Byron" (1865) zeugen von Formgewandtheit, von Platen'scher Kunstbegeisterung, enthielten aber viel Unklares; die „Hymnen der Völker" (1865) wandten den Hymnenstil auf Fürstenapotheose an. Erst ein längerer

Aufenthalt in Italien läuterte seine Form, die bis dahin trotz Platen'scher Attitüden, in denen sich seine Muse gefiel, nicht ohne gärende Trübheit war. Dagegen kommt er in den „Liedern aus Italien“ (1870) der Marmorschönheit Platen'scher Form sehr nahe.

Seine Begeisterung für Italien spricht sich in diesen Liedern in durchsichtigen Formen aus, namentlich in dem „Abschied von Florenz“ an Ferdinand Bosio, in dem schönen Gedicht „Winter in Italien“, in den melodischen ottave rime der „Einladung an den Comersee“, in den Festgesängen und Terzinen der Dante-Feier. Besondere Anerkennung verdienen die zwölf Sonette, in denen nur hin und wieder eine an Platen erinnernde Selbstbespiegelung stört, und vor allen das Idyll vom Comersee, „Faustine“, in Goethisierenden Elegien und Distichen.

Wenn Schanz und Grosse die Ode weniger pflegen, in welcher Platen's Talent so gern seine Schwingen regte, obgleich er sich dies durch die gekünstelten antiken Rhythmen erschwerte, so fehlt es doch nicht an Nachstrebenden, die auch wieder in diese Bahnen einlenken und dem Gedankenschwunge der Ode gerecht zu werden suchen. Albert Möser (geb. in Göttingen am 7. November 1835, Gymnasiallehrer in Dresden), ein düsterer Poet Schopenhauer'schen Weltschmerzes, pflegt in seinen „Gedichten“ (1864), obschon er den Liederton in dieser Sammlung mehrfach auf das glücklichste trifft und namentlich in den „Nachtliedern“ Klänge von großem melodischen Reiz anschlägt, vorzugsweise das Sonett und die Ode. In den Sonetten ergeht sich seine melancholische Weltanschauung in sinnigen Reflexionen, welche sich mit der Reimguirlande wie mit einem Kranz von Trauerrosen schmücken. Auch in den „Oden“ überwiegt die träumerische Reflexion den begeisterten Aufschwung; es sind Hamletgedanken, die sich auf diesen alcäischen und sapphischen Strophen schaukeln.

Und wenn dem Dänenprinzen die Erde, dieser treffliche Bau, nur wie ein kahles Vorgebirge erscheint, das Firmament, dies majestätische Dach mit goldenem Feuer ausgelegt, nur wie ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten, so stimmt Möser ganz in diesen Ton ein, wenn er den alternden ergrauten Erdball ansingt, den Fortschritt der Zeit leugnet, den Krieg für ein Kind verruchter Notwendigkeiten erklärt u. s. w. Gedankenreich ist die Ode „Empedokles auf dem Ätna", melodisch anmutend diejenige an die Einsamkeit. Wenn der geistreiche Dichter auch die antike Odenform meist glücklich beherrscht, so finden sich doch häufige Stellen, in denen der Fluß der deutschen Metrik und Syntax durch die nach antikem Vorbild oft in die Versmitte fallende Gedankengrenze, durch aufgehäufte schwersilbige Wörter und Inversionen gestört wird. In der Kanzone „An den Tod" (1866) herrscht im Inhalt der feierliche Vollklang einer ernsten Gesinnung, in der Form eine künstlerische Architektonik, wenngleich einzelne Strophen nicht von dem Vorwurf freizusprechen sind, daß sie in ihrem weitbauschigen Gewande einen etwas kärglichen Gedankeninhalt verhüllen. Auch Möser's Gedichte: „Nacht und Sterne" (1872), welche indes keine neuen Töne anschlagen, enthalten außer Hymnen und Sonetten eine Kanzone „An das Glück", welche die gleichen Vorzüge mit derjenigen „An den Tod" teilt. Die „Idyllen" (1875) führen uns an den Alpensee und das Meer, an die Dichtergrüfte in Weimar. Überall ist der Dichter von seiner Geliebten begleitet, der er diese poetischen Kränze schlingt! Alle Schilderungen sind anmutig, frisch und stimmungsvoll. In seinen letzten Gedichtsammlungen: „Schaun und Schaffen" (1881) und „Singen und Sagen" (1889) ist der Reichtum der Bilder aus allen Zonen ein größerer; der Grundzug schwermütiger Weltbetrachtung und die Vorliebe für kunstvolle Strophenformen

sind auch hier unverkennbar. Einige moderne Balladen, wie „die Rosse von Mars-la-Tour", haben Schwung und Schlagkraft.

Auch ein im Geiste von Graf Strachwitz dichtender schlesischer Poet, Konrad von Prittwitz-Gaffron (geb. am 1. September 1826 in Guhrau bei Reichenbach in Schlesien) „Lieder" (1865), „Neue Lieder" (1875), „Lieder und Balladen" (1882), sowie ein mecklenburgischer Dichter, Ernst Ziel (geb. in Rostock am 3. Mai 1841) „Gedichte" (1867), streben dem Platen'schen Vorbild nicht ohne Glück in Bezug auf Formenschönheit nach. Der letztere zeigt in der wesentlich vermehrten neuen Auflage seiner „Gedichte" (1881) einen oft hinreißenden Gedankenschwung, das Talent für markige Situationsbilder und ist einer der wenigen Poeten, welche die Architektonik der vielverschlungenen Kanzone in gedankenvollen Fugengängen zu beherrschen wissen. Als feingeistiger Essayist hat sich Ernst Ziel in seinen Sammlungen „Litterarische Reliefs" (1885 und 1888) bewährt, während er in seinen „Modernen Xenien" (1889) die vornehme Epigrammatik der Goethe-Schiller Epoche vertritt.

In den Dichtungen von Curt Falkenau (Pseudonym für Philipp Fiedler in Leipzig) welche 1883 erschienen, finden sich viele schwunghafte Rhapsodien und Gedankensymphonien; überall offenbart sich ein auf das Große und Ganze gerichtetes Streben und Empfinden, welches oft einen prägnanten dichterischen Ausdruck findet.

Julius Rodenberg, geb. am 26. Juni 1831 zu Rodenberg in Kurhessen, nach längeren Reisen durch England, Schottland, Belgien, Frankreich, Italien, seit 1863 in Berlin lebend, seit 1874 Herausgeber der „Deutschen Rundschau", einer verbreiteten und einflußreichen Revue, bewährt in seinen „Liedern" (1853) und „Gedichten" (1863)

eine anziehende Jugendlichkeit der Gesinnung, während die Anschauungen seiner Reisen, landschaftliche Erinnerungen und Bilder aus dem Volksleben, sich ungezwungen in seinen leicht dahingleitenden Strophen spiegeln. Für das einfache Lied glücklich organisiert, war der Dichter auch erfolgreich im Dramolet und zeigte in der an Geibel anklingenden Dichtung: „König Harold's Totenfeier" (1852) auch eine Begabung für schwunghafte Schilderung, die er, zugleich mit seiner Aneignungsfähigkeit für fremde, besonders volkstümliche Poesie, auch in zahlreichen pikanten Reisebildern aus London und Paris, aus Wales und Irland bewährte [1]). Auf seine Leistungen als Romandichter kommen wir später zurück.

Mehr an Goethe als an Geibel erinnert Otto Banck (geb. am 17. Februar 1824 zu Magdeburg) in seinen „Gedichten" (1858), welche sich durch künstlerisch geadelte Form, durch Oden, Symphonien und Dithyramben von rhythmischer und gedanklicher Bedeutsamkeit, durch Liebeslieder von kecker Sinnlichkeit, durch Epigramme von beißender Schärfe von der Alltagslyrik des litterarischen Marktes vorteilhaft unterscheiden. Der Dichter hat wie Rodenberg durch häufige Wanderungen in Italien und namentlich in den Alpengebirgen, die er in den „Alpenbildern" (2 Bde. 1863) lebensvoll schildert, seine Phantasie befruchtet, die für Landschaftsmalerei alle Farben auf ihrer Palette hat, und außerdem auch eine einflußreiche Thätigkeit als Kritiker entfaltet, deren Resultate er in den „Kritischen Wanderungen in drei Kunstgebieten" (2 Bde. 1865) zu-

[1]) „Ein Herbst in Wales" (1857); „Alltagsleben in London" (1881); Stillleben auf Sylt" (1861); „Tag und Nacht in London" (1862); „Diesseits und jenseits der Alpen" (1865); „Studienwesen in England" (1872); „In deutschen Landen" (1873); „Belgien und die Belgier" (1854) u. a.

sammenstellte. Albert Träger (geb. am 12. Juni 1830 in Augsburg), seit 1862 Rechtsanwalt in Cölleda, jetzt in Nordhausen, ein beliebter Dichter der „Gartenlaube", bezeichnet eine mehr volkstümliche Wendung der Geibel'schen Richtung; seine „Gedichte" (1858, seitdem zahlreiche Auflagen) feiern besonders die Mutterliebe und das Mutterherz mit weichen, oft rührenden Klängen, doch nicht minder die Liebe und das Vaterland. Ohne scharf ausgeprägte Eigenartigkeit, auch nicht nach der höchsten Vollendung des Kunststiles strebend, erquickt der Dichter durch die Wärme, mit der er allgemein menschliche Empfindungen ausdrückt, durch seine tüchtige, patriotische Gesinnung. Ein Geistesverwandter Träger's ist Ernst Scherenberg (geb. am 21. Juli 1839 zu Swinemünde), der in seinen Gedichten „Aus tiefstem Herzen" (1860), „Verbannt", Dichtung (1861), „Stürme des Frühlings", (2. Aufl. 1870), „Neue Gedichte" (1866, 2. Aufl. 1882), sowie in seinen „Gedichten" (1875, neue Auflage 1880) mit Vorliebe dieselben Stoffe wie Träger aus dem Kreis allgemeingiltiger Empfindung wählt, namentlich aber auf dem Gebiet politischer Lyrik einen schwunghaften Ton anschlägt, wie in dem schönen Gedicht: „Stürme des Frühlings, brechet herein!"

Bedeutender ist Felix Dahn (geb. am 9. Februar 1834 zu Hamburg) seit 1872 Professor des deutschen Rechtes in Königsberg, gegenwärtig Professor in Breslau, trefflicher Rechtsgelehrter und Geschichtsforscher, Verfasser der Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker in Oncken's „Allgemeiner Geschichte in Einzeldarstellungen" (seit 1879) und, wie wir später sehen werden, einer der Meister des in alten Zeiten spielenden geschichtlichen Romans, zeigt in seinen „Gedichten" (1857), „Gedichten, zweite Sammlung" (1872), „Zwölf Balladen" (1875), „Balladen und Lieder" (1878) bei einem vorwiegend epischen Zug und

einer Stoffwahl, welche Antikes und Altgermanisches bevorzugt, einen stilvollen Adel im Ausdruck der Empfindung und klare Anschaulichkeit. Eine Fülle von Romanzen, Balladen, Dialogen und historischen Bildern hat der Dichter in seinen Sammlungen ausgeschüttet, hin und wieder nur geschichtliche, in ein poetisches Gewand gekleidete Überlieferungen oder akademische Modellstudien, oft aber auch Dichtungen von geläuterter Kraft und einem historischen Kolorit, welches an Hermann Lingg erinnert. Dahn liebt es, ein historisches Bild in die Form des Liedes zu kleiden, welches, von Gestalten und Gruppen der Vergangenheit gesungen, ihm dramatisches Leben giebt. Wo Dahn, wie in den Schlachtballaden von Sedan, seine Stoffe der neuesten Zeit entlehnt, da ist er minder heimisch und energisch. In den Stimmungsgedichten herrscht eine echt künstlerische Haltung; der Grundton der meisten ist die Weihe des Maßes, der Beschränkung, welche die hinausschweifende Sehnsucht an festes und seliges Genügen bannt. Doch läuft auch, besonders in der letzten Sammlung, Mattes und unbedeutend Gelegentliches mit unter.

Ein anderer Geist, der Geist Byron'scher und Nikolaus Lenau'scher Skepsis herrscht in den „Gesammelten Dichtungen Dranmor's“ (1873). Der Verfasser, Generalkonsul Ferdinand von Schmid (geb. in Bern am 2. Juli 1823, gest. daselbst am 19. März 1888), längere Zeit in Brasilien lebend, hatte einige derselben, wie „das Requiem“ und die Dichtung auf „Kaiser Maximilian“ früher einzeln erscheinen lassen. Dranmor ist Reflexionspoet, der für das Ideal der Humanität begeistert ist und sich mit Vorliebe in weiten Weltperspektiven ergeht. Seine Reflexion ist immer von der Empfindung durchdrungen, verliert sich nie in das nüchtern-didaktische; aber sie beherrscht nicht die poetische Form mit voller Sicherheit. Der Reflexionsausdruck

verirrt sich bisweilen in bare Prosa. Einzelne dieser Dichtungen, wie die „Nachtwache auf Sankt-Helena“ sind Gedankensymphonien von Geist und Schwung; in anderen, wie in dem hymnenartigen „Dämonenwalzer“ herrscht der Ton leidenschaftlicher Liebesglut und glühenden Lebensgenusses.

Hermann Hölty, Pastor in Hannover (geb. 1818 in Uelzen im Hannoverschen, ein Großneffe des Dichters Hölty, zeigt in seinen „Liedern und Balladen“ (1856), den „Ostseebildern und Balladen“ (1862), wie in den „Bildern und Balladen“ (1872) in dem Zug frommer und warmer Empfindung eine Verwandtschaft mit Emanuel Geibel. Glücklich ist er in stimmungsvollen Strand- und Seebildern, in phantastischen Balladen, die er mit den Gestalten der Volkssage belebt, in Liedern von Schmelz und Sangbarkeit. Hölty hat auch einige biblische Mysteriendramen: „das Gelübde“ (1863) und „König Saul“ (1865) verfaßt, im erhabenen biblischen Stil und nicht ohne psychologische Vertiefung der Charaktere.

Als Liederdichter wird mit Recht Martin Greif in München hervorgehoben. Es ist dies das Pseudonym für Hermann Frey, geb. am 18. Juni 1839 in Speyer, längere Zeit bayrischer Offizier. Seine „Gedichte“ erschienen zuerst 1868, die fünfte Auflage 1889. Die Lieder sind nach dem Muster der Volkslieder gedichtet; Prägnanz und Innigkeit ist das Ziel, dem sie nachstreben; es sind teils hingehauchte Weisen, welche die musikalische Fassung herauszufordern scheinen, teils kleine plastische Gemmen, auf denen ein scharfbegrenztes Bild hervortritt. Dieser lyrischen Filigranarbeit liegt die Gefahr des Bedeutungslosen nahe, sowie der Miniaturplastik die des Ausdruckslosen. Der Dichter hat diese Gefahr nicht immer vermieden; doch haben manche Lieder einen Goethe’schen Reiz; der Lakonismus

der Empfindung, unerläßlich für solche kurzatmige, zum Abschluß drängende Gedichtchen, ist oft glücklich zur Geltung gebracht. Die Balladen haben meistens einen liederartigen Ton. Größere hymnenartige Gedichte, die an Goethe's Hymnen erinnern, finden sich besonders in den neuen Auflagen der Sammlung.

Ein Münchener Sangesgenosse Martin Greif's, Carl Stieler (geb. in München am 15. Dezember 1842), ist wieder früh dahingegangen (gest. am 12. April 1885). Sehr beliebt hatte er sich durch seine Volkslieder in oberbayrischer Sprache gemacht[1]). Mit den „Hochlandliedern" (1879) verließ Stieler das Gebiet der Dialektlyrik. Die Widmungsverse derselben passen auf alle späteren Sammlungen:

Waldhauch hat euch durchdrungen,
Bergluft und Alpenschnee;
Ich sang auch, wo gesungen
Wernher von Tegernsee.

Wir finden hier kleine mittelalterlich gefärbte Romane und Mönchsbilder, auch Landsknechtslieder, aber auch stimmungsvolle landschaftliche Bilder. Dieselbe Physiognomie tragen „die neuen Hochlandslieder" (1880), die Gedichte „In der Sommerfrische" (1882) und „Aus den Hütten" (1883). Seine poetische Reliquie: „Ein Winteridyll" (1885) ist frisch und gesund empfunden, vom Hauche echter Pietät durchweht, obschon es die letzte Feile vermissen läßt. In dem Heim, am Waldeshügel, das sein Vater gegründet, giebt er sich, dem eleganten Salon entflohen, den Träumereien am Kamin hin, Rückblicke auf sein Leben. Sie sind anderer Art, als die „Träumereien am Kamin", durch welche sich ein anderer Dichter, Richard

[1]) „Bergblumen" (3. Aufl. 1865); „Weil's mi freut" (4. Aufl. 1880); „Habt's a Schneid" (3. Aufl. 1881), „Um Sunnawend" (2. Aufl. 1880), „Von dehoam" (2. Aufl. 1881).

Leander, einen Namen gemacht hat. Es ist dies das Pseudonym für den Professor der Chirurgie, Richard von Volkmann in Halle, geb. am 17. August 1830 in Leipzig, gest. am 28. November 1889 in Halle. Seine „Träumereien an französischen Kaminen“ (1871) erlebten eine große Zahl von Auflagen. In seinen „Gedichten“ (1877) weht frische Lebenslust; die Lieder „im ersten Frühling“ enthalten prächtige Naturbilder. Die letzte Gabe des Dichters waren die frischen und farbenbunten Gedichte: „Alte und neue Troubadourlieder“ (1889).

Eine ähnliche konservative Richtung, wie Geibel, aber mit mehr hervortretender Polemik gegen Moderichtungen der Zeit, verfolgt Gerhard von Amyntor. Dagobert von Gerhardt ist der Name des Schriftstellers, der am 12. Juli 1831 zu Liegnitz geboren wurde, nach juristischen Studien in die preußische Armee trat, und die Feldzüge von 1864 und 1870 als Major mitmachte. Nachdem er 1872 seinen Abschied genommen, lebt er in Potsdam. Er trat zuerst auf mit Prosaskizzen: „Hypochondrische Plaudereien“ (1876) und „Randglossen aus dem Buche des Lebens“ (1876), ernsten und heiteren Aufzeichnungen über Vorgänge des alltäglichen Lebens, nicht ohne feine Beobachtung, aber vom entschieden orthodoxen Standpunkte aus. Seine Dichtung: „Peter Quidam's Rheinfahrt“ (1877) hat eine ähnliche Tendenz: die Bekehrung eines in skeptisches Schwanken geratenen Gelehrten zur Glaubensfestigkeit, während sein geistiger Antipode, ein Materialist, zu Grunde geht und in den Fluten des Rheinstroms sein Nirwana sucht. Die Dichtung bietet denjenigen, welche dem Bekehrungseifer des Autors geringere Teilnahme zuwenden, zum Ersatz lebendige Naturschilderungen und mit humoristischer Frische gezeichnete Charaktere. „Die Lieder eines deutschen Nacht-

wächters" (1878) zeigen sinnige Beschaulichkeit, ernste Tendenz, behende, oft derbe Satire; einzelne soziale Genrebilder sind lebendig gezeichnet, aber die Absicht moralischer Besserung macht sich oft in so direkter Weise geltend, daß der dichterische Farbenduft einiger geflügelter Strophen in den nächsten wieder mit rauher Hand von den Schwingen der Phantasie gestreift wird. Die Wendung gegen die Philosophie vom Standpunkte des orthodoxen Glaubens lag unsern großen Dichtern fern; sie tritt in diesen Nachtwächterliedern oft sehr engherzig auf.

Die Dichtungen Gerhards von Amyntor haben einen weltmännischen Zug. Dieser prägt sich auch in den poetischen Erzeugnissen von Georg von Oertzen (geb. in Brünn am 2. Februar 1829) aus, welcher als deutscher General-Konsul in Christiania lebt. Seine Satire ist noch schärfer und kaustischer. Er ist unerschöpflich in Aphorismen in Prosa und Versen und sehr viele dieser Epigramme haben glückliche Pointen. In seiner ersten Sammlung von Aphorismen: „Aus Kämpfen des Lebens" (1868) zeigt er sich auch als Anhänger der hochkirchlichen und hochtorystischen Partei; in seinen neueren Sammlungen[1]) hat er diese Einseitigkeit mehr abgestreift. Alle enthalten viele geistvolle und treffende Gedanken. Als Lyriker ist Georg von Oertzen ungleich in der Beherrschung der Form; bisweilen gelingt ihm ein Wurf in schwierigen lyrischen Formen, wie er denn mehrere Kanzonen von trefflicher Architektonik gedichtet hat; dann wieder weiß er den spröden Gedankenstoff nicht recht in dichterischen Fluß zu bringen. In den „Stimmen des Lebens" (1876)

[1]) „Selbstgespräche (1873); „Adam contra Eva" (1878); „Schrullen" (1878); „Epigramme und Epiloge in Prosa" (1880). Die drei ersten Sammlungen erschienen anonym. „Lieder und Leute" (1883), „Eines Lyrikers Chronik" (1887) u. A.

versucht er sich in den verschiedenartigsten Formen, anapästischen Parabasen, Ottaven, Ghaselen, Ritornellen; sehr ansprechend sind die poetischen Skizzen des Tagebuchs. In den „Reimen eines Verschollenen" (1877) herrscht noch die herbe Epigrammatik vor, welche das gesellschaftliche Leben und die Hohlheit des Salons geißelt; den Liedern fehlt meistens der zarte Duft der Empfindung. Der Verschollene ist ein Sonderling, der früher Weltmann gewesen und jetzt Einsiedler geworden ist: eine durchsichtige Maske für den Dichter. Kräftige patriotische Lyrik enthalten die Strophen „Unter dem Reichspanier" (1871) und die gesammelten vaterländischen Gedichte: „Deutsche Träume, deutsche Siege" (1848—71).

Hier reihen wir am besten die Sänger des Wupperthales an, eine dichterische Gemeinde, die inmitten einer durch Missionstraktätlein und soziale Wühlereien zerspaltenen Fabrikbevölkerung den Kultus der Musen pflegt. Der frischeste dieser Sänger ist Emil Rittershaus, geb. am 3. April 1834 zu Barmen, als Generalagent mehrerer Assekuranzgesellschaften in seiner Vaterstadt lebend. Durch litterarische Vorträge, die er besonders in den Städten der Rheinprovinz hielt und die stets großen Anklang finden, fördert er das Interesse an der neuen Litteratur in anerkennenswerter Weise. In seinen „Gedichten" (8. Aufl. 1891) herrscht Ernst und Tüchtigkeit der Gesinnung und eine gesunde Frische der Empfindung; es sind Improvisationen, freie Ergüsse eines Gemüts, dem die dichterischen Melodien eingeboren sind. Im Ton halten diese „Gedichte", sowie die „Neuen Gedichte" (1871) ungefähr die Mitte zwischen Freiligrath und Geibel, und wenn in der ersten Sammlung das aus frischer Sangeslust herausgeborene Lied überwog, so zeigt Rittershaus in der zweiten auch einen voll ausgeprägten Sinn für die großstrophige Lyrik der poetischen Epinikien,

mit denen er die Sieger in der Arena der Kunst und Wissenschaft, einen Humboldt und Beethoven krönt. Wie Albert Träger ist er ein Sänger der Familie und ihres stillen Glücks — und selbst wenn er in weströstlichen Liedern eine Zuleika feiert, darf man annehmen, daß dies nur seine poetisch verkleidete Hausfrau ist. Dies gilt auch von seinem „Buche der Leidenschaft" (4. Aufl. 1889), welches keinen leidenschaftlichen Zug hat, aber warmempfundene Liebeslieder enthält, auch mehrere ergreifende Seelengemälde wie die Gedichte: „Ein Reuiger" und „die Gerächte". Zu den anmutigsten Gedichten der Sammlung gehört das Lied: „Abendglocken", doch ist hier die Leidenschaft zu friedlichster Idylle beruhigt. Sehr hübsch sind die Gedichte: „Im Maimond" und „Wär' ich bei dir", doch aller leidenschaftliche Sturm und Drang liegt dem Dichter fern; am fernsten die Feier eines solchen stürmischen Glückes: der Frieden des Hauses ist das Ideal, das er preist. In der Sammlung: „Aus den Sommertagen" (1886) finden sich einige Liederperlen und oft sind aus der Tiefe des Gemütes hervorquellende Töne angeschlagen. Überall erscheint der Dichter frisch, einfach, harmonisch, gesund, mag er einzelne treffliche soziale Lebensbilder dichten oder in seinen kleineren Gedichten den Beziehungen des Naturlebens und der Gemütswelt neue Seiten abgewinnen.

Karl Siebel, geboren zu Barmen (1836—1868), ein Dichter, der in glücklichen Lebensverhältnissen einem frühen Tode verfiel, nachdem er vergeblich in der Sonne von Madeira Genesung gesucht hatte, gehörte ebenfalls wie Rittershaus dem kaufmännischen Stande an und teilt mit diesem das Talent für das soziale Genrebild, das er mit wenigen feinen Zügen bezeichnend auszuführen weiß. Die Anregungen des Fabrikdistrikts, in welchem er lebte, treten zum Teil aus den gewählten Stoffen sichtbar hervor, doch

er besingt nicht bloß das Unglück, auch das Glück der Armut. Mit Vorliebe wendet sich seine genrebildliche Muse dem ewig Weiblichen zu; neben der Jungfrau und der Gattin schildert sie uns auch die verlorenen Seelen, die Gefallenen und Kindesmörderinnen. In den „Gedichten" (1856, 5. Aufl. 1863) und in den „Arabesken" (1861) sind diese anschaulichen und lebenswarmen Genrebilder, neben kleinen lyrischen Devisen von glücklicher Fassung, enthalten. Weniger bedeutend sind Siebel's Faustiaden „Tannhäuser" (1854) und der sich anschließende „Sohn der Zeit" (1858); jedenfalls haben sie vor ähnlichen Gedankendichtungen den Vorzug der Kürze und Gedrungenheit voraus.

Ein auch als Feuilletonist und Kritiker sehr regsamer, Edles und Würdiges vertretender Schriftsteller, Otto von Leixner (geb. zu Saar am 24. April 1847), hat mehrere Sammlungen „Gedichte" (1868 und 1877) erscheinen lassen, die alle aus einer tieferen Weltanschauung heraus geschaffen sind und ihren philosophischen Gehalt in klarer Form ausprägen. Ein Glaubensbekenntnis, das an einen längeren inneren Entwickelungsgang anknüpft, enthält die Dichtung „Dämmerungen" (1886), in denen der Dichter trotz des inneren Zweifels, den er zu bekämpfen sucht, und des äußeren Elends im Menschenleben, das er schildert, sich am Schluß zu hoffnungsfreudigem Aufschwung hindurchringt. Die gleiche Stimmung beherrscht die Sammlung: „Trotzalledem" von Johannes Proelß (1886), deren den Titel erläuternde Widmung sich gegen den Pessimismus wendet und bei allen Zugeständnissen an die Not des Daseins den Wert des Lebens, die Liebe, die Schönheit feiert. In den Zeit- und Streitgedichten wird das Bild eines tüchtigen Arbeiters den neuesten Gelüsten des Proletariats gegenübergestellt. Auch ein Strauß von Liebesliederblüten wird uns von dem Dichter überreicht. Proelß (geb. am

4. Juli 1853 in Dresden) als Sohn des fleißigen dramaturgischen Schriftstellers Robert Proelß, war selbst stets journalistisch thätig und lebt gegenwärtig in Stuttgart. Schärferen Ton schlägt der Lustspieldichter Ludwig Fulda (geb. in Frankfurt am 15. Juli 1862) in seinen „Gedichten" (1890) an, der sich schon früher mit scharf zugespitzten Sinngedichten in die Litteratur eingeführt hat. Die neue Sammlung zeigt uns den Dichter von den verschiedensten Seiten, auch als stimmungsvollen Lyriker; ja im letzten Abschnitt „Gestalten" herrscht hochgehender Odenschwung, der zum Teil an die Sagenwelt des Altertums anknüpft; doch die hervorstechende Eigenart des Dichters besteht in der geistreichen Schärfe, welche seinen Satiren und Sprüchen eigen ist, welche Vers und Reime verwegen tummelt und die Welt der alten Sage und Legende in ihre sprühenden Lichter rückt.[1])

Heinrich Vierordt, (geb. in Karlsruhe am 1. Oktober 1855) zeigte schon in seinen ersten „Gedichten" (1879) eine anerkennenswerte Gewandtheit in der Beherrschung dichterischer Formen und ein sinniges Naturempfinden: doch bedeutender ist er als Balladendichter, ein Weg, den er zuerst in der Sammlung „Lieder und Balladen" (1887) betrat und auf dem er in den „Neuen Balladen" (1884) anerkennenswerte Fortschritte machte. Besonders in der letzten Sammlung wählt er mit Vorliebe Stoffe der neuesten Geschichte, die er aus der Chronik der Zeitungen heraus in das Bereich dichterischer Stimmungen zu versetzen weiß. Wir haben solche Stoffwahl stets empfohlen: von der Hand begabter Dichter wird dieser Rohstoff künstlerisch behandelt und beseelt werden. Bei Chamisso, Freiligrath, Uhland finden sich die Anfänge dieser Richtung. Vierordt hat einige rühmens-

[1]) Vergl. Ludwig Fulda „Satura" (1884); „Sinngedichte" (1888).

werte moderne Balladen geschrieben: „Die Tuillerieen-Kinder“ mit ihren geschichtlichen Perspektiven und der knappen Fassung ihrer künstlerischen Komposition und der „Traum von Miramare“ mit dem etwas weiteren Faltenwurf der poetischen Erzählung, aber mit stimmungsvollem Kolorit der Schilderung. Eine mehr soziale Ballade, nicht ohne eine gewisse milde Kraft ist die „Gottesräuberin“. In der Sammlung: „Lieder und Balladen“ entnimmt der Dichter seine Stoffe mit Vorliebe der germanischen Mythologie und Heldensage. Tristan und Gudrun sind die Helden einzelner Balladen; Freiligrath's üppige Farbengebung findet sich in Palmyra, aber auch hier schon sind Episoden aus dem letzten Kriege behandelt, wie „die Kürassiere von Reichshofen“ und „Gravelottes letzte Grube“. Die Form dieser Balladen ist mannigfach und korrekt, der Stil oft schwunghaft.

Der melodische Ausdruck einfacher Empfindungen ohne geniale Ausweichungen und Dissonanzen, das charakteristische Kennzeichen der Geibel'schen Lyrik und ihrer Schule, findet sich noch bei einer Zahl von Dichtern wieder, von denen wir Otto Roquette, Adolf Böttger, Gottfried Kinkel, Wolfgang Müller, Adolf Stern und die ihre Lieder in epischen Dichtungen verstreuenden Modepoeten Scheffel, Wolff und Baumbach hervorheben, die wir alle im nächsten Abschnitt näher besprechen. Außerdem erwähnen wir hier Feodor Löwe, (geb. am 15. Juli 1816 zu Kassel, seit 1841 Hofschauspieler und Regisseur in Stuttgart, gest. am 21. Juni 1890) in seinen „Gedichten“ (1854 und 1875) klar und formgewandt, namentlich in den Gedichten „Aus Venedig“ und in den „Sonetten aus dem Süden“ vielfach an Platen anklingend. Alexander Kaufmann (geb. am 15. Mai 1821 in Bonn, seit 1850 als Archivrat in Wertheim lebend), bewährt sich in seinen „Gedichten“ (1851) in den „Main-

sagen" (1853) und in der Sammlung „Unter den Reben" (1871) als ein geschmackvoller Lieder- und Sagendichter von inniger Naturauffassung und geläuterter Form, der besonders die rheinische Landschaft und das rheinische Leben dichterisch wiedergiebt. Wenn auch diesem Dichter die Zeit „manch ernstes Lied" gegeben, so ist das noch mehr bei Theodor Creizenach der Fall, welcher, am 16. August 1818 zu Mainz geboren, seit 1863 als Professor in Frankfurt a. M. bis zu seinem Tode am 5. Dezember 1877 lebte. In seinen „Dichtungen" (1839) und „Gedichten" (1848) herrscht ein lebhafter Freiheitsdrang und das Streben, das Judentum, dem der Dichter bis zu seinem Übertrittt zum Protestantismus 1854 angehörte, zum Menschentum zu emanzipieren. Die Form der Gedichte ist einfach und klar.

Hermann Kletke, geb. am 14. Mai 1813 in Breslau, seit 1867 Redakteur der „Vossischen Zeitung" in Berlin, wo er am 2. Mai 1886 starb, gemütvoll in seinen „Gedichten" (1836), in „Lied und Spruch, neue Gedichte" (1853), vor allem in der vermehrten Gesamtausgabe der „Gedichte" (1873) von anmutender Herzlichkeit, sinniger Naturandacht, inniger Empfindung; Alexis Aar (Regierungsrat Anselm Rumpelt, geb. am 10. Februar 1852), zeigt in seinen „Irrlichtern" (1878) Formgewandtheit und schönes Maß der Darstellung in stimmungsvollen Liedern, in denen besonders die Sehnsucht nach der Kindheit und Jugend oft einen entsprechenden elegischen Ausdruck findet, wechselnd mit farbenreichen Bildern aus Geschichte und Sage. Richard Kunisch aus Breslau, später als Freiherr Kunisch-Richthofen in den Adelstand erhoben und Landrat in Melsungen, wo er am 1. November 1885 starb, in seiner Sammlung: „Primavera" (1851) vielversprechend auf dem Gebiet des Liedes, in späteren Gedichten, besonders in seinen Reiseschilderungen aus dem Orient: „Bukarest und

Stambul" (1861), eine reiche, oft nervös vibrierende Phantasie bekundend.

R. A. von Meerheimb, geb. am 14. Januar 1825 in Großenhain, sächsischer Oberst in der Armee, hat mehrere epische Dichtungen, vorzugsweise Schlachtgemälde wie „die Sachsen an der Moskwa" (1857) verfaßt, in denen ein energischer militärischer Geist weht, auch der patriotischen Begeisterung in der Schleswig-Holstein'schen Frage Ausdruck gegeben in „Trutz Dänemark und Kopenhagen" (1863). Zahlreiche Aufzeichnungen aus seinem eigenen Leben ergänzten diese dichterische Thätigkeit. In seinen „Monodramen" (2. Aufl. 1883) und „Psychodramen" (1888) hat er teils den Monolog aus dem Gefüge dramatischer Architektonik herausgenommen und gleichsam auf seine eigenen Füße gestellt, teils einen stilleren Wellenschlag des Seelenlebens in seiner wechselnden Beleuchtung lyrisch austönen lassen. Wenn diese Dichtungen auch in erster Linie Deklamationsstücke sind, so haben manche doch auch einen davon unabhängigen poetischen Wert.

An neufranzösische Dichter, namentlich Alfred de Musset anklingend, aber aus dem Geleise der hergebrachten Alltagslyrik mit mancher originellen Wendung herauslenkend, erscheint Hans Marbach (geb. am 21. Januar 1841, der Sohn Oswald Marbach's, des vielseitigen Gelehrten und Dichters) in seinen „Gedichten" (1869).

Siebenter Abschnitt.

Das lyrische Jungdeutschland.

Karl Bleibtreu — Oskar Linke — Wilhelm Walloth — Hermann Conradi — Arno Holz — Detlev Freiherr von Liliencron.

Wenden wir uns jetzt zur jüngsten Dichtergeneration, jener Gruppe von Poeten, die sich in der Sammlung: „Jungdeutschland“ (1886), zusammengefunden hat, der zweiten Auflage der Anthologie „Moderne Dichtercharaktere“. Einige der namhaftesten wollen zwar hier nur eine flüchtige Gastrolle gegeben haben und verleugnen die Gemeinschaft mit den Sangesgenossen der Sammlung: doch man findet ja dieselben Dichter auch in der „Gesellschaft“ von Conrad versammelt und die eigenen Programmschreiber der Richtung stellen sie ebenfalls zusammen, sogar Fritzsche, der von einer Revolution der Lyrik spricht. Die Lyrik kann revolutionär sein dem Inhalt oder der Form nach: beides ist hier nicht der Fall; für jede der hier angeschlagenen Tonweisen läßt sich ein langer Stammbaum in der deutschen Poesie nachweisen, ganz abgesehen von der europäischen. Naturalistisch aber kann die Lyrik niemals sein; denn schon der Vers ist ein Protest gegen den Naturalismus. Diese jüngste Generation ist so jung, daß Dichter wie Ernst von Wildenbruch unter ihr fast greisenhaft gemahnen; doch scheint derselbe an dem Kommers dieser dichterischen Jugend mehr als Ehrenmitglied teilzunehmen. Was sie schafft, hat alle Vorzüge und Fehler der Jugend: Reformdrang, Feuer und Leidenschaft, aber auch viel Unausgegorenes und Unfertiges. Es liegt in dieser Lyrik trotzdem eine erfreuliche

Reaktion gegen die matte Limonade, die in unseren lyrischen Straßenbuden von den kohlensauren Jungfrauen und Jünglingen kredenzt wird und zu der sich ein so großes Publikum drängt, eine Reaktion gegen die ausschließliche Herrschaft der mittelalterlichen Nachdichterei, des forcierten Minnesangs, der eintönigen Bänkelsängerei und Kneipenpoesie, wie sie in den letzten Jahrzehnten im Schwange waren. Doch gelingt den jungen Dichtern selten der glückliche Wurf, welcher Reifes und Fertiges schafft, ohne den leidenschaftlichen Zug und die Keuschheit des Gedankenschwungs zu verleugnen. Eine vom modernen Geist getragene lebensvolle Dichtung hat ihr gutes Recht. In der Einleitung zu Jungdeutschland ist vom jauchzenden Morgenweckruf der Zukunft die Rede. Da ist es aber doch auffallend, daß durch die Gedichte ein stark weltschmerzlicher Zug geht. Wilhelm Arent singt:

> Chaotische Brandung wild uns umtost,
> Verzehrt von dämonischen Gluten,
> Von keinem Strahl ewigen Lichts umkost,
> Müssen wir elend verbluten.

Oskar Linke singt:

> Ich bin so krank und müde,
> Mein Herz sehnt sich nach Ruh.

und Hermann Conradi:

> Hast du des Daseins tiefste Qual empfunden,
> Kam über dich einmal der wilde Schmerz,
> Der zu dir schreit aus deiner Seele Wunden?
> Es krampft sich im Titanenweh das Herz,
> Vom Daseinsekel angepackt, zusammen.

Wolfgang Kirchbach singt:

> Ach es seufzet das Leben nach Tod,
> Und der Tod würget in Ewigkeit.

und Karl Bleibtreu ist in Vers und Prosa ein Apostel dieses Weltschmerzes. Wenn die Sprache der Backfisch- und Konfirmandinnenlyrik auf dem Gebiete der Liebesdichtung nicht jene allgemeine Gültigkeit beanspruchen darf, die ihr der

Zeitgeschmack zuspricht, so muß doch auch der Zug und Schwung der Leidenschaft sich auf einer Höhe bewegen, welche dem Cynismus unzugänglich ist. Auch dagegen sündigen die jüngeren Dichter öfters. So singt ein oft zartfühlender Lyriker wie Wilhelm Arent in einem Makartschen Hymnus:

> Wonnig umschlungen
> Von dem samtweichen Fleische
> Deiner weißkosigen Arme
> Sinke ich liebeächzend
> In deines feuchten
> Brünstigen Schoßes
> Tauspendende Tiefen.

Und Conradi singt in den „Liedern eines Sünders":

> Doch deinen Leib
> Hab' ich besessen,
> Und deine Glieder
> Kühnlich betastet,
> Und meine Hand,
> Meine heiße, warme Hand
> Fand Huld und Heimat
> Im Thal deiner Brüste.

Wenn hierin der Naturalismus der neuen Lyrik bestehen soll, so ist er nicht weither; es ist in den Hymnenschwung übertragener Zola; es ist einfach Schmutz und Geschmacklosigkeit.

Wenden wir uns nun den einzelnen Dichtern zu, so begegnen wir zuerst als dem Ehrenpräsidenten Ernst von Wildenbruch, dem erfolgreichsten Dramatiker des letzten Jahrzehnts, dessen eingehende Charakteristik wir später geben werden. Doch wollen wir hier dem Lyriker und Epiker gerecht werden, der ja auch von älterem Datum ist als der Dramatiker. Ernst von Wildenbruch ist am 3. Februar 1845 zu Beirut in Syrien geboren. Im zwölften Lebensjahre kehrte er mit dem Vater, einem preußischen Konsul, nach

Deutschland zurück, besuchte die Gymnasien zu Halle, Berlin, dann das Kadettenkorps zu Potsdam und trat 1863 als Offizier in die Armee, nahm indes bald seinen Abschied, zog aber als Landwehroffizier 1866 zu Felde. Er studierte dann in Berlin die Rechtswissenschaften, machte auch noch den Feldzug von 1870 mit, wurde Referendar in Frankfurt a. M., 1872 Hilfsarbeiter im auswärtigen Amt in Berlin, 1890 Legationsrat. Seine Beteiligung an zwei großen Feldzügen hatte seiner Phantasie die lebendigsten Anregungen gegeben, so verdanken seine Schlachtgemälde im Scherenberg'schen Stil „Vionville" (1874) und „Sedan" (1875) eigener Anschauung ihr lebendiges Kolorit, wenngleich Scherenberg einen originelleren Stil und oft größeren Schwung zeigte, während Wildenbruch's Bataillenpoesie bisweilen an versifizierte Kapitel des Generalstabwerks erinnert. Das militärische Schauspiel steht dem Dichter in erster Linie, und auch in der neuen Bearbeitung von „Sedan" ruht der Hauptnachdruck auf dem Schlachtenbilde, nicht auf dem darüber waltenden Geiste. Voraus ging diesen Kriegsgedichten das Mysterium „die Söhne der Nornen und der Sibyllen" (1873), welches das Verhältnis des Germanismus und Romanismus bis zu dem letzten großen Kriege, der auch unter die sagenhafte Beleuchtung gerückt wird, darstellen soll, doch wird der Eindruck einer prosaischen Geschichtsklitterung durch die Mitwirkung der höheren Wesen nicht aufgehoben und der Kommentar schiebt sich oft breit in die Dichtung ein. Bedeutender prägt sich Wildenbruch's Talent in dem „Meister von Tanagra" (1880) aus, einer Künstlergeschichte aus Hellas, zu welcher dem Dichter zwei archäologische Thaten, die Auffindung des Hermes von Praxiteles in Olympia und der tanagräischen Terrakotten die Anregung gegeben haben. Er verschmilzt beides in freier Erfindung: sein Held ist der Jüngling, den Praxiteles als Modell gewählt und der später

die erste Terrakotta gestaltet. Es ist das Bild seiner am Bache schlummernden Geliebten, welche ihm stets die Gunst verweigert hat, welche Phryne, des Praxiteles Geliebte und die anderen den Künstlern bewilligen: die Gunst, ihre unverhüllte Schönheit zu sehen. Die seelische Anmut der Schlummernden, die der Bildner nachgestaltet hat, weist auf das künstlerische Ideal der Zukunft hin, das über den griechischen Kultus der Formenschönheit hinausgeht. Die Dichtung, welche gewagte Motive enthält, aber sie mit Grazie behandelt, hat vielen Beifall gefunden und acht Auflagen erlebt. Wildenbruch hat zwei Sammlungen von Gedichten: „Lieder und Gesänge“ (1877) und „Dichtungen und Balladen“ (1884) veröffentlicht. Wenn sich auch unter den Liedern der ersten Sammlung manches hübsche Liebeslied, oft in schalkhaftem Ton gehalten und manches muntere Trinklied befindet, so ruht doch wohl der Schwerpunkt von Wildenbruch's Talent auf einer markigen Darstellungsweise, die gerade in den Balladen, Erzählungen und Gesängen zu ihrem Rechte kommt. „Der Alte beim Schützenfest“ in der ersten Sammlung ist eine stimmungsvolle Erinnerung an die Schlacht bei Mars-la-Tour; „der Wanderer auf der Akropolis“, im freien Hymnenschwung gehalten, ist eine schwunghafte Dichtung in großem Stil und reich an glänzenden Bildern. In der neueren Sammlung ist „das Hexenlied“ hervorzuheben, ein Nachtstück in düsterer Färbung, von grell aufzuckenden Lichtern beleuchtet, voll dramatischen Lebens und infolgedessen ein beliebtes Deklamationsstück. Einigen anderen Balladen fehlt der rechte Guß und Fluß und der Stil arbeitet sich nicht immer aus trüber Gärung heraus.

Ebensowenig wie Wildenbruch ist Karl Bleibtreu zu den Liederdichtern zu rechnen, noch weniger freilich zu den Naturalisten, wenn er auch in seinen Romanen ihnen Zugeständnisse macht. Wir haben gesehen, wie er der

Programmschreiber der neuen Richtung ist, der Verkündiger einer litterarischen Revolution, von welcher die Litteratur selbst noch wenig weiß. Karl Bleibtreu, Sohn des berühmten Schlachtenmalers, dessen Familie vom Rhein stammt, wurde am 13. Januar 1859 in Berlin geboren. Einen Teil seiner Jugendjahre verlebte er in London, außerdem ist er viel herumgekommen — in Schottland, Norwegen, Siebenbürgen u. s. w. Für seine große Jugend hat er eine erstaunliche Produktivität entwickelt und zwar auf den verschiedensten Gebieten. Sein Aufenthalt in England hat sein Interesse für die englische Litteratur geweckt, dem wir seine verdienstliche „Geschichte der englischen Litteratur“ in der Renaissance und Klassizität und seine „Geschichte der englischen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert“ verdanken. Die neue englische Poesie hat großen Einfluß auf seine eigene Dichtweise ausgeübt; mit Begeisterung und Bewunderung spricht er von Lord Byron; neben diesem Heros der Poesie gilt seine Heldenverehrung dem ersten Napoleon. In seinen Dramen prägt sich, wie wir sehen werden, dieser doppelte Kultus aus; seine Schrift über Napoleon (1888), über die Geheimnisse von Wagram, denen sich andere Schlachtenbilder anschließen, wie Friedrich der Große bei Collin und Oliver Cromwell bei Marston-More, zeigen, daß der Sohn des Schlachtenmalers ausgesprochenen Sinn für die Auffassung taktischer Anordnung und Bewegungen des daraus hervorgehenden Schlachtenbildes hat.

Karl Bleibtreu führt eine scharfe, etwas spröde Klinge als Schriftsteller, und diese Sprödigkeit ist auch seiner Lyrik eigen. Ihr fehlt der melodische Guß und Fluß, sie hat keinen sich einschmeichelnden Zauber, aber ihre Herbheit hat doch etwas Wohlschmeckendes für feinere Genußfähigkeit; sie ist nirgends glatt und trivial, und wenn ihr auch das eigentliche Lied versagt ist, so trifft sie doch oft den Balladenton nach

schottischen Mustern. Doch ihre eigentliche Heimat ist die in der Schule Byron's und Shelley's großgezogene Gedankenpoesie. Worin der Realismus liegen soll, durch den sie sich von diesen Meistern und den hervorragenden deutschen Gedankenpoeten unterscheidet: das ist uns unergründlich, aber auch gleichgültig, da mit solchen Stichwörtern nichts gethan ist. Das isländische Epos: „Gunnlaug Schlangenzunge (1879), mit welchem Bleibtreu zuerst auftrat, mit seiner nordischen Sagenromantik war verfehlt und für einen modernen Dichter ein merkwürdiges Debüt. In dem „lyrischen Tagebuch“ (1884), in welchem Bleibtreu diejenigen lyrischen Aufzeichnungen der wechselnden Seelenstimmungen, Lebens- und Natureindrücke geben will, welche schlichten Tagebuchblättern entstammen, ist in den Schilderungen, wie Bleibtreu selbst einmal von sich rühmt, der Sinn für die Lokalfarbe unverkennbar, ebenso in den Betrachtungen, ein tieferer Geist, etwas von einer Faustnatur, in welcher der Byron'sche Weltschmerz spukt: die Form aber ist schwerflüssig, bisweilen barok. Bleibtreu hat einige englische Dichter trefflich übersetzt, doch in seinen eigenen Gedichten glaubt man bisweilen eine mit der Form ringende Übersetzung zu lesen. Selten finden sich solche anmutig-fließende Strophen wie die folgende:

Die Rose von deinem Busen
Schenkte mir deine Hand —
Ist's aus den Händen der Musen
Ein rotes Ordensband?

In den Gedankenpoemen aber zeigt sich oft eine grandiose Bildlichkeit von schlagender Kraft. Auch die Sammlung „Welt und Wille“ (1886) enthält manche bedeutende Dichtung: „Ahasver auf den Trümmern Jerusalem's“, „die Apokalypse“. Da erblickt er sich als eine Welle

im Strom, der in der geistverwandten Seher Schöpferwort sich unablässig fortwälzt.

Ich bin ein winzig nichtiges Atom
In dieses heil'gen Geistes Wunderstrom,
Doch mich erhebt, den schwachen Erdenwurm,
Der uranfänglich eingeborne Sturm
Der Adlersehnsucht himmelan zum Licht,
Der hohe Drang, der jede Schranke bricht.

Dann wieder wandelt der Dichter am „Friedhof der Heroen“ und besingt die Todesstunde eines Washington und Hannibal. In der ersten Abteilung „Natur“ zeigt sich ein oft odenartiger Gedankenschwung, Natur- und Geschichtsbilder im großen Styl finden sich in den „Kosmischen Liedern“ (1890). Der Grundzug ist ein elegischer, die Feier des Todes gegenüber den Nichtigkeiten des Lebens:

Denn hier vollendet sich auf Erden nichts,
Alles beginnt, um nimmermehr zu enden.
Uns weckt der Tod wie Gruß des Morgenlichts,
Und Leben heißt an Schatten sich verschwenden.

In den Bleibtreu'schen Gedichten ist dichterischer Aufschwung, geistige Tiefe: doch sie geben uns nicht das Bild des ganzen Dichters; seine Dramen und Romane bilden die notwendige Ergänzung.

An Gedankenschwung mit Bleibtreu verwandt, sind die Gebrüder Hart, Heinrich Hart (geb. am 30. Dezember 1855 in Wesel) und Julius Hart (geb. am 9. April 1859 in Münster), die in ihren gemeinsam verfaßten „Kritischen Waffengängen“ den ihnen mißliebigen Litteraturwust auszufegen suchten, leider! ohne Anerkennung des Gelungenen und mit einem Ton der Überhebung, der im Mißverhältnis zu den eigenen Leistungen der Dichter stand. Denn in deren Werken ist Bedeutendes und Unbedeutendes kritiklos vermischt. Ihr Schwerpunkt ruht gerade in der Eigenart

der dichterischen Persönlichkeit. Auch widerlegt Julius Hart seine Theorie durch seine Praxis, denn er ist ein sehr subjektiver Gedankenpoet voll dithyrambischer Zukunftsträume; er entrollt uns allerdings an Freiligrath erinnernde anschauliche Bilder einer sozialen Revolution, die er doch nur mit seines Geistes Augen gesehen und er ist außerdem ein Philosoph, welcher einer buddhistischen Weltanschauung nicht fern steht. Das hat doch mit der Lyrik des Realismus nicht das Geringste zu thun. Seine vulkanische Dichtweise giebt der Form einen zerklüfteten Charakter; hin und wieder aber ist Guß und Schmelz in seinen Gedichten. Über das große Werk von Heinrich Hart das „Lied der Menschheit" (seit 1888) läßt sich noch kein abschließendes Urteil fällen, es erinnert an Viktor Hugo's „légende des siècles"; aber es geht in dem Plane, den der Dichter in der Einleitung nimmt, über den Umfang der französischen Dichtung, ja über denjenigen aller epischen Dichtungen der Weltlitteratur hinaus. Dante's „divina comedia" schrumpft dagegen zu einem Bruchstück zusammen. Ein Epos in 24 Erzählungen — das uns aus der Urwelt bis in die neueste Zeit, zu ihren technischen Erfindungen und Nordpolfahrten führen soll! Die erste Erzählung: „Tul und Nahile" versetzt uns in die Vorzeit. Bei der Breite der Ausführung doch ein für die moderne Dichtung fremdartiger Stoff! Dazu genügten einige Seiten; dieser urweltliche Realismus, der uns möglicherweise noch eine Pfahlbautentragödie schaffen könnte, hat wenig Anziehendes. Die zweite Erzählung: „Nimrod" ist schon aus einer etwas späteren historischen Schicht herausgegraben; doch irgend welche Teilnahme für die Helden erregen diese Dichtungen nicht; sie sind in ein geschichtsphilosophisches Netz hineingezeichnet; aber es fehlt die Gestaltungskraft, die uns für das Einzelleben und sein Geschick erwärmt. Die Einleitung hat etwas Hymnenartiges,

hier und dort Verschwommenes; im Ganzen aber wahrt sie den großen Freskostil; ihr schwunghafter, an das deutsche Volk gerichteter Abschluß beweist, daß Heinrich Hart's eigentliche Domaine weniger die episch breite Schilderung als die Beleuchtung durch blitzartigen Gedankenschwung ist.

Volk, das ich liebe, Volk, an dessen Kraft
Ich glaube, du der Menschheit Blut und Saft,
Du grüne Eiche, schwellend von Geäst,
Dein Haupt trinkt Himmelsglanz, gen Ost und West
Streckst du die Arme, erzgeschmiedet drückt
Dein Fuß des Erdreichs Kern, kein Sturmwind rückt
Zur Seite dich um einer Spanne Raum;
Durch deine Blätter rauscht ein Frühlingstraum.
Aus deinem Wipfel klingt es wie Geläut —
Es kommt ein Morgen, der die Welt erneut.

Jedenfalls aber suchen sie wieder der Gedankenpoesie zu ihrem Rechte zu verhelfen. Das gilt sowohl von „Weltpfingsten“ Lieder eines Idealisten von Heinrich Hart (1872) wie von „Sansara“, einem Gedichtbuch von Julius Hart (1879). Hymnen und Dithyramben, in denen sich allerdings oft ein unklares Ringen des Gedankens in überschäumender Gärung ausspricht, die aber schwunghaft und dabei von melodischem Reiz sind, sodaß das metaphysische Gestein nirgends in seiner Nacktheit zu Tage liegt, bilden den Hauptinhalt der Gedichte eines Idealisten. Freilich ist bei diesem Feuer noch viel Rauch, doch es finden sich auch Gedichte, die gedanklich nicht unausgegoren und von schönem künstlerischem Schliff sind. „Sansara“ ist gleichsam wolkenschwanger; eine Welt von Sagengestalten alter und neuer Zeit blickt aus dem Gewölk, aber alle werden im modernen Sinne gedeutet, und nirgends wird der archäologische Mythus um seiner selbst willen verherrlicht. Bedeutender ist das neue Gedichtbuch: „Homo sum“ (1890), das auch eine Einleitung über die „Lyrik der Zukunft“ enthält. Was hier über

die reicheren Elemente der Phantasieanschauung gesagt ist, durch welche das Bildliche mächtiger in den Vordergrund gestellt wird, stimmt ja mit den stets von uns vertretenen Prinzipien überein. Wenn aber auch für die Lyrik jene Kunst des Realismus in Anspruch genommen wird, welcher die Welt nicht durch sein Ich anschauen will, so heißt das die Lyrik überhaupt aufheben.

In der Dichtergesellschaft von Jung-Deutschland begegnen wir auch Oskar Linke (geb. in Berlin am 15. Juli 1854), einem Dichter des Hellenentums, der zuerst durch seine „Milesischen Märchen“ (1881) Aufsehen erregte, Erzählungen, in denen griechische Hetären die Heldinnen sind und von denen die meisten im Geiste jener Zeit gehalten und aufgefaßt sind, ohne in allzuherausfordernder Weise gegen unsere Weltanschauung zu verstoßen. Die besten Erzählungen sind wohl die „Pest in Athen“, deren Heldin eine sich aufopfernde Hetäre ist, und „Hermione“, eine griechische Judith, die sich zur Liebe zu ihrem Holofernes bekehrt. Diesem Kultus des Hellenentums huldigte der Dichter auch in mehreren Romanen „Leukothea“ (1884) und „das Bild des Eros“ (1882). Als Lyriker ist Oskar Linke zunächst mit fünf Büchern Gedichte „Blumen des Lebens“ (1876) aufgetreten, in denen noch eine weltfreudige Stimmung mit der pessimistischen im Kampfe liegt, Gangesblumen mit Promethidenklängen und Tannhäuserliedern wechseln, in den Sonetten, Liedern und Epigrammen sich ein schönes Formtalent ausprägt, dem nur hier und dort gezwungene Wendungen mitunterlaufen. Linke ist weniger Liederdichter als Gedankenpoet: dies zeigt auch sein romantischer Schwanengesang: „Als die Rosen blühten“ (1891), welcher besonders in dem „Buche des Geistes“ bedeutsame gedankliche Fresken enthält, wie „Pan“, „Maja“, „der Tod“, „Schicksalshymnus“, während auch unter den „Bildern

und Balladen" manches markig ausgeführte Situationsbild nicht fehlt. Soviel klassisches Altertum, soviel Romantik findet sich bei Oskar Linke, daß er als Lyriker kaum den Modernsten zugezählt werden kann. Anders verhält sich dies bei seinen mehr epischen Dichtungen. So ist „Jesus Christus" (1880), eine moderne Gedankensymphonie in welcher Christus selbst nur eine traumhafte oder symbolische Bedeutung hat als Vertreter des echten reinen Christentums, welches durch ein aufdringliches Priestertum gefälscht wird. Die Dichtung führt uns durch verschiedene Kreise des sozialen Inferno, die mit einer gewissen grellen Anschaulichkeit geschildert sind, in die glänzenden Gemächer der Demi Monde, in die Prolitarierhöhlen, in denen die größte Sittenverwilderung herrscht; überall spricht das echte Christentum das milde und versöhnende Wort. Der Held aber, der unter dem Geleite von Jesus seine Wanderschaft angetreten, ist ein zeternder und ehrgeiziger Priester, dessen Bekehrung die eigentliche Tendenz der Dichtung bildet. Die Behandlungsweise ist durchaus eigenartig. Die reimlosen, fünffüßigen Blancverse enthalten eine Menge kühner Bilder, denn dem Dichter fehlt weder die vollaufblühende Phantasie, noch der Zug der Inspiration; wohl aber halten einzelne Bilder nicht Stich vor dem zergliedernden Verstand und verletzen oft schon von Hause aus das unbefangene Gefühl; ebenso ist der Mangel an stilvoller Haltung zu rügen, indem die Schilderung bisweilen zum Trivialen und allzu drastisch Bezeichnenden herabsteigt und die Reflexion ebenso oft in eine geharnischte Flugschriftpolemik übergeht. In wesentlich anderem Stil ist die „Versuchung des heiligen Antonius" (1885) geschrieben, zu welcher vielleicht Flaubert mit seiner gleichnamigen, in Frankreich vielbewunderten Schrift die erste Anregung gegeben hat. Linke verschmäht aber die getreue altertümliche Entwickelung;

sein Antonius ist trotz seiner Wüsteneinsamkeit ein ganz moderner Heiliger, ein Stück von dem Dichter selbst, der in den Visionen seinem Antonius die verschiedensten geschichtlichen und symbolischen Persönlichkeiten erscheinen läßt, Buddha, die Königin von Saba, Ahasver, Kleopatra, den Kosmos, Herodias und Jesus von Nazareth. Antonius kommt zuletzt in den Himmel, wo Beethoven gerade seine neunte Symphonie dirigiert. Die oft grotesken Sprünge des Linke'schen Humors erinnern an die Heine'sche Dichtweise; auch geben die vierfüßigen Trochäen des „Atta Troll" die metrische Gewandung der Dichtung her. Jedenfalls sind diese beiden Linke'schen Dichtwerke wohl das Bedeutendste, was die jüngste Schule anf diesem Gebiete geschaffen hat.

Noch fraglicher erscheint uns die Zugehörigkeit von Wilhelm Walloth zu derselben. Der Verfasser von ägyptischen und römischen Romanen, der in seinen Dramen einen stark romantischen Zug bekundet, kann doch kaum als ein Vertreter des Realismus betrachtet werden, mag er auch in ein paar modernen Erzählungen durch einige sinnlich üppige Schilderungen seine Anwartschaft auf solche Zugehörigkeit geltend machen; ja selbst den Zielen, die wir der modernen Dichtung stets gesteckt haben, strebt er in seinen Hauptwerken nicht nach: als lyrischer Dichter aber bewährt Walloth ein schönes Talent, und wenn auch seine Erzeugnisse an Wert sehr ungleich sind, so sind doch einzelne Ergüsse seiner Muse von hervorragender Bedeutung. Walloth ist am 6. Oktober 1856 in Darmstadt geboren; seine Gedichtsammlungen erschienen 1882 und 1885. Walloth nimmt unter den Odendichtern der Gegenwart einen vornehmen Rang ein. Mag er nun antike Strophen wählen, dem Vorbilde des Horaz nachdichtend oder in freien Rhythmen seine Begeisterung ausströmen: er hat das os magna sonaturum, das kühne Bild, das große Wort und nicht ein phrasenhaft

großsprecherisches, sondern das Wort, welches „der Sprache Zierde“ ablockt, welches von dichterischer Inspiration eingegeben ist. Eine Ode in alkäischer Strophe „das Meeresleuchten“, eine in sapphischer Strophe „das Wasser“ haben ungekünstelten Wohlklang. Die in feiner Rhythmik gehaltenen Oden an „Tasso“ atmen oft einen berückenden Zauber, und der dichterische Ausdruck gewinnt bisweilen ein wahrhaft klassisches Gepräge. So beginnt die Ode: „An die Trauerweide“ mit den schönen Versen:

Im linden Frühlingswehen,
Da hoffnungsseliger Sonnenduft
Die Welt verklärt,
Und tausend Zweige von Blüten,
Tausend Blüten von Früchten träumen.
Warum stehst du gebroch'nen Herzens
Am stillen Weiher,
Und sehnst dich hinab
Mit begierigem Zweige
Prüfend, was unter des Lebens
Leichtgehobener Hülle
Verborgen schlummert?
Doch sieh! Nicht Rätsel schaust du,
Nur deines eigenen Lebens
Trauernde Lieblichkeit
Flüstert dir entgegen
Aus spiegelndem Silber.

Schwunghaft sind die „Oden im Gebirge“. Die Elegien: „Am Starnberger See“, „am Tegernsee“, haben etwa die Stimmung der römischen Elegien Goethe's; sie atmen meist glühende Sinnlichkeit und verschmähen nicht den Aufputz mit antiken Sagengestalten. Doch sind die Hexameter und Pentameter oft durch ungefüge Daktylen entstellt, in denen schwere Spondäen eingekapselt sind.

Ebenfalls ein Odendichter, doch stürmischer, überschwenglicher, zerklüfteter ist Hermann Conradi aus Magdeburg

(geb. in Jeßnitz am 12. Juli 1862, gest. in Würzburg 1889), ein echter Stürmer und Dränger, dem nicht vergönnt war, sich aus dem philosophischen Saus und Braus zur Klarheit durchzuarbeiten, obgleich seine aus chaotischem Nebel hervortauchenden Gestaltenbilder einen oft großartigen Zug haben. Seine lyrischen Ergüsse sind gesammelt in den „Liedern eines Sünders“ (1887). Sein früher Tod ist jedenfalls zu beklagen; denn wir zweifeln nicht, daß der Dichter sich durch diese Überfülle von sich überstürzenden Gedanken und oft krampfhaft sich äußernden Gefühlen doch zur Klarheit durchgerungen hätte. Ein glühendes Streben nach Wahrheit, die Sehnsucht nach dem einheitlichen Kern des Alls ist in diese Ergüsse ausgestreut; der Kampf der Sünde und der Unschuld oft mit tiefem Empfinden geschildert, auch ein revolutionärer Sturm tobt sich bisweilen aus, vulkanisch wie zur Zeit der Lyrik von 1848: noch aber sprengt die Überfülle des Gehaltes oft die dichterische Form; sie wird ungestalt, fast grotesk, aber ebenso oft trifft und rührt uns ein echtes Dichterwort. Cynische Geschmacklosigkeiten auszumerzen, würde dem Dichter gewiß bei neuer Durchsicht leicht gelungen sein: es ist ja nur die kraftgeniale Renommage, die sich damit aufspreizt. Einzelne Gedichte klingen wie ein wilder Schmerzensschrei, z. B. „das verlorene Paradies“, doch in den letzten hat er aus schwermütiger Verdüsterung sich zur Heiterkeit aufgerafft; er glaubt wieder an das Evangelium der Zukunft; die gottverfluchte Sünde fällt von ihm ab; er entsagt dem Tand und Flitter und vor ihm auf springt das Sonnenthor der Erkenntnis.

Nur selten ergeht sich in freien Rhythmen, im Odenschwung Arno Holz aus Rastenburg in Ostpreußen (geb. am 26. April 1863), in seinen Theorien und in seinem mit Johann Schlaf zusammen verfaßten Schauspiel: „Familie Selicke“ ein Naturalist vom reinsten Wasser, von der äußersten

Linken; in seinen Gedichten wohl der formgewandteste der jüngsten Schule, und dieser Kultus künstlerischer Form mag die eigentümliche Inkonsequenz entschuldigen, daß er Dichtern wie Geibel und Graf von Schack, die doch für ihn zur äußersten Rechten gehören, begeisterte Huldigungen darbringt. In dem einleitenden Gedicht, welches ein Motto von Herwegh trägt, wendet er sich, wie der Lebendige gegen den toten Ritter, gleichsam gegen die toten Ritter des Geistes, gegen die armen Dichter: die Groschen- und Dreierlichter, zu deren Wischen die heutige Kritik ihr Amen sagt:

Laßt über euch und euer Wort
Ein einzig Menschenalter rollen,
Und was ihr singt, ist längst verschollen,
Und was ihr pflanzt, ist längst verdorrt.

Das aber macht, ihr habt noch nie
Das Sphinxbild eurer Zeit entschleiert,
Drum gähnt in allem, was ihr leiert,
Derselbe horror vacui.

Ich aber mag nicht, laß wie ihr,
Das Pfund, das Gott mir gab, verwalten.
Ich will hoch über mir entfalten
Der Neuzeit junges Lenzpanier.

Und weiterhin heißt es, daß er als Verfechter des Ideals der Zukunft goldne Saat streut:

Und aufflammt dann wie neues Licht,
Ein neuer Welttag für die Erde;
Denn auch die Menschheit hat ihr Werde
Und sinnlos ist kein Traumgesicht.

Dies Gedicht hat in der That einen Herwegh'schen Schwung; wären nicht die Fremdwörter und die sich einmischende derbe Prosa, wie das öfter auch bei den andern Gedichten von Arno Holz der Fall ist, so würden einzelne dieser Lieder auf große Formenschönheit Anspruch machen können. Das gilt besonders von den Tagebuchblättern, in

denen sich auch anmutende Liebesgedichte finden, so sehr Arno Holz sonst auf die Liebeslyrik sein Anathema schleudert; dies gilt noch mehr von dem letzten Gedichtzyklus „Phantasus“, in welchem sich prächtige Strophen finden:

Ein Königreich für eine Leier,
Zwar eine Krone trug ich nie,
Doch ihren bunten Majaschleier
Warf mir ums Haupt die Poesie.
Die dunkle Nacht, die mich geboren,
Hat sie als Sternbild süß erhellt;
Sie sprach: Sei du der Thor der Thoren,
Denn dein Herz ist das Herz der Welt.

Wer träumt so straflos unter Palmen
Wie wir mein Liebling, ich und du?
Der Urwald rauscht mir seine Psalmen,
Das Weltmeer seine Hymnen zu.
Ich höre nachts, wenn fern im Fernen
Der Schakal in das Mondlicht bellt,
Und spiele Fangball mit den Sternen;
Denn mein Herz ist das Herz der Welt.

Die Losung des Dichters: „Friede den Hütten, Krieg den Palästen“ macht sich oft in stürmischen Rhythmen geltend, in denen die Gärung der alten politischen Lyrik sich wiederholt, noch mehr aber in einer Genremalerei, welche die Dachstuben der Armut bevorzugt und manches rührende Bild malt. Wenn der Dichter etwa glauben sollte, hierin etwas Neues geschaffen und zur Revolution der Litteratur beigetragen zu haben, so braucht man ihn bloß auf „die Lieder vom armen Mann“ von Karl Beck, auf viele Gedichte von Meißner, auf soziale Genrebilder von Rittershaus und Siebel, vor allem auf Gedichte von Freiligrath, wie „Rübezahl“ und das erste Gedicht im „Ça ira“ zu verweisen, welche letzteren noch immer unübertroffene Muster sozial-revolutionärer Gedichte sind, wie man auch über die

Berechtigung derselben denken mag. An den zweiten Teil von Herwegh's „Lieder eines Lebendigen" erinnern die satyrischen Gedichte von Arno Holz, dessen burschikoser Ton allerdings sehr oft ins Rohe verfällt; namentlich das Spottgedicht auf F. v. B. ist ein unwürdiges Pasquill; doch die jüngste Lyrik wird sich ja allmählich die Hörner ablaufen[1]).

Durchaus nicht in eine Linie mit Arno Holz ist Karl Henckell (geb. am 17. April 1864 in Hannover) zu stellen. In seinem „poetischen Skizzenbuch" (1884) findet sich sehr viel Unreifes, schiefe Bilder und die ganze jüngstdeutsche Renommage, welche die namhaften Dichter mit vorlauten Redensarten aus dem Sattel wirft; in „Jungdeutschland" finden sich einige schwunghafte patriotische Gedichte, in dem „Quartett" (1886), in dem er mitgeigt, sind seine dichterischen Beiträge von ungleichem Wert; er hat außerdem noch „Strophen" und „Neue Strophen" (1887) veröffentlicht. Auch Henckell ist wie Holz ein Heroldrufer des vierten Standes und zwar ein sehr fanatischer und renommistischer; er malt nicht Genrebilder wie Holz; er ist ein Sänger im Stil der Lyriker von 1848, ein pathetischer Liederdichter, mit oft markigem Ton und dem einem Beranger abgelernten Refrain.

Mit diesen Kraftgeistern kann ein bescheidener Lyriker wie Wilhelm Arent, der Mitherausgeber der jungdeutschen Anthologie (geb. am 7. März 1864 in Berlin), nicht wetteifern in Bezug auf starke Wirkungen: seine Lyrik hat etwas Weltschmerzliches, Lebensmüdes, Verträumtes; aber der narkotische Trank wird uns in kristallklarem Becher kredenzt, der nur hin und wieder einige Sprünge zeigt. Arent, der sich mehrfacher Pseudonymen bedient, hat auch einmal einige

[1]) „Das Buch der Zeit" ist die bedeutendste Gedichtsammlung von Arno Holz. Außerdem hat er ein Geibelbuch und zusammen mit O. Jerschke „deutsche Weisen" herausgegeben.

seiner Gedichte in einem Nachlaß von Reinhold Lenz mit eingeschmuggelt und die Kritiker getäuscht[1]). Schon mit neunzehn Jahren ließ er „Lieder des Leides" (1883) und „poetische Erstlinge" (1883) erscheinen, denen, um mit Schiller zu reden, kaum der erste Flaum ums Kinn sprießt. Etwas reifer waren die von Hermann Conradi eingeführten Lieder: „Aus tiefster Seele" (1885). Ein ganzer Abschnitt ist „Weltmüdigkeit" betitelt — bei zweiundzwanzig Jahren! Im Taschenkalender seiner jungen Liebe stehen schon drei Heilige verzeichnet: Albertine, Marie und Anna! In den „Stimmungs- und Gedankenblitzen" ist viel geistiges Wetterleuchten. Immerhin zeugt die Sammlung von einem zartbesaiteten Gemüte.

Den Jüngsten gesellt und von diesen selbst in ihre Kreise aufgenommen, gefeiert als lyrischer Naturalist möge Detlev Freiherr von Liliencron (geb. in Kiel, am 3. Juni 1844), gegenwärtig als pensionierter Hauptmann in Schleswig-Holstein lebend, auch hier dieser Gruppe angereiht werden, da er bei aller scharf ausgeprägter Eigenart doch viel Verwandtes mit ihr hat. Liliencron hat bereits Feldzüge mitgemacht, als die neuen Stürmer und Dränger noch in der Wiege lagen; er wurde in dem österreichischen und französischen Kriege verwundet. Nach seinen eigenen Bekenntnissen in der „Gesellschaft", schrieb er erst in der Mitte der dreißiger Jahre sein erstes Gedicht. Auf wie viele Bände werden in diesem Alter seine jüngstdeutschen Genossen zurückblicken, einige auf eine ganze Bibliothek!

Liliencron's Gedichtsammlungen, die hier vorzugsweise in Betracht kommen, sind „Adjutantenritte" (1884) und „Gedichte" (1889). Der Dichter, dem wir auch als Dramatiker wieder begegnen werden, nimmt als Lyriker einen hohen

---

[1]) Reinhold Lenz, Lyrisches aus dem Nachlaß (1884).

Rang ein; doch eine gewisse Schroffheit in seinem Ton und Wesen empfiehlt ihn wenig dem Mode- und Damenpublikum. Seine Verse haben selten etwas Einschmeichelndes und lassen auch wohl den lyrischen „Duft“ vermissen, der keineswegs so unberechtigt ist, wie uns die Kraftgenies glauben machen wollen. Liliencron hat meistens etwas Knappes, oft etwas Schneidiges und bisweilen tapst sein Humor mit Nägelschuhen im lyrischen Salon umher. In manches schöne Gedicht schleudert er eine Kraftphrase, die hereinpolternd seinen Wohllaut zerbricht. Auch stört hier und dort ein etwas leichtfertiger Ton, ein Kampagnenhumor, der's mit der Moral nicht so genau nimmt, und der in der Liebe oft nur das Abenteuer sieht. Doch überwiegend sind des Dichters Vorzüge. Er steht zunächst auf dem festen Boden Schleswig-Holsteins; seine Lokalkolorit ist vortrefflich und zeugt von feiner Naturempfindung und klarer Anschauung, mag er uns das stille Land, die tiefeinsame Heide schildern, um deren Pfade die Erika das rote Band schlingt, oder Deichbilder vorführen von der kleinen Nordseeinsel, wo er lange als Vogt lebte, wo „das Wattenmeergerinsel durch Schlick und Schlamm schleicht und Windgewinsel nörgelt“, oder mag er, über ein Knickthor gelehnt, ein mit Feldblumen umkränztes Kornviereck besingen. Liliencron ist ein großer Jagdfreund von Jugend auf gewesen; doch nicht bloß auf die Jagdbeute kommt es ihm an; er belauscht bei seinen Streifereien durch Wald und Feld das Stilleben der Natur. Auch Kriegs- und Schlachtbilder fehlen nicht; soldatischer Schwung ist dem mehr genrebildlichen Abschnitt der Gedichte „Mit Trommeln und Pfeifen“ eigen, obschon es sich bei diesen Bildern um den Krieg im Frieden handelt. Die neue Sammlung enthält auch Oktaven und Gedichte in freien Rhythmen; die Balladen aber muß man in den „Adjutantenritten“ suchen. Es sind meistens Schleswig-Holstein'sche Balladen von düsterem

Kolorit. Etwas Trutziges, Wildkräftiges liegt in vielen Schilderungen Liliencron's, oft überraschen seine schlagenden Bilder und neugebildeten Wortzusammensetzungen, wenn auch beide nicht immer stichhaltig sind. Jedenfalls hat die jüngste Richtung wohl daran gethan, den schleswig-holsteinischen Dichter in ihre Reihen aufzunehmen, er ist ein guter Degen im Kampfe gegen die abgetragene Modelyrik des Minne- und Meistersangs; seine herbe Kraft und blitzende Keckheit sind eine gute Wehr und Waffe.

Der Lyriker Freiherr von Liliencron führt im ganzen leichtes Gepäck; mit philosophischen Gedankensystemen hat er sich schwerlich herumgeschlagen; ästhetische Studien haben ihm kein Kopfzerbrechen gemacht; es wird ihm wohl mit der Philosophie gegangen sein, wie mit der Mathematik, der Schleifmühle des Geistes, die ihm nach eigenem Bekenntnis eine mit tausend Schlüsseln verschlossene Thür war; er dichtete aus der Fülle des Selbsterlebten heraus. Desto schwereres Gepäck führt Wolfgang Kirchbach bei sich (geb. in London am 18. September 1857), längere Zeit Redakteur des „Magazins für die Litteratur" in Dresden. In seinem „Lebensbuch" (1885), einer Sammlung kleinerer Schriften Reisegedanken und Zeitideen, erzählt er in einem Aufsatze: „im Mediceer Grabmal", daß ihm die Gestalten Michelangelo's in der Kapelle San Lorenzo in Florenz deshalb so eindrucksreich gewesen seien, weil er sich bei ihnen in seinem eigensten natürlichen Element gefühlt habe. „Hier ging mir die Seele auf, hier fand ich, was ich in Italien so oft vergeblich gesucht habe. Natur, organisches Schaffen und die immer in sich beruhende Genügsamkeit einer großen Seele". Das ist bezeichnend für Kirchbach's Empfinden und Streben, wie es sich auch in den „ausgewählten Gedichten" (1883) ausspricht. Er strebt offenbar nach dem Höchsten;

seine Phantasie hat oft einen visionären Schwung, und die Bildlichkeit der Darstellung wird durch eine den verschiedensten Völkern entlehnte Symbolik getragen; doch ist seine Gedankenwelt nicht recht gelichtet. Dem poetischen Schema — denn auch jedes einzelne Gedicht hat sein Schema — fehlen die klaren Linien; es läuft immer etwas phantastisch Verworrenes mit unter, und wenn man seinen Gedankengängen folgt, kommt man in der Regel wo anders an, als man anfangs vermutete. Auch ist die Form nicht immer prägnant; der Dichter ringt oft mit den Worten, seine Bilder sind bisweilen bizarr und nicht immer korrekt, doch enthält die Sammlung auch Wohlgelungenes und geistig Bedeutsames, so die Gedankensymphonie „der neue Hiob", der zwischen Optimismus und Pessimismus hin und her schwankt, die prächtige Ballade: „der letzte Indianer", welcher lebendig den Überfall eines Eisenbahnzugs durch Rothäute schildert, und einige anakreontische Gemmen im Styl Leopold Schefers: „Anakreons Traum" und die „neuen Amoretten".

Groß ist die Zahl gleichstrebender jüngerer Kräfte; wir erwähnen Hermann Friedrichs (geb. am 14. Juni 1854 in St. Goar), in seinen Gedichten (1886), welche italienisches Kolorit und Römerstoffe bevorzugen, oft an Genialitätssucht und gewaltsamem Aufbauschen leidend, bisweilen einen Zug echter Leidenschaft verrathend. In seinen Dichtungen: „Gestalten und Leidenschaften" (1889) als Apostel der freien Liebe, oft wie in „die Wahl des Herzens" in schroffster Weise auflodernd, oft voll Kraft und Feuer, besonders in den drei in Sizilien spielenden Erzählungen. Verwandt ist ihm Hermann Jahn, aus Mecklenburg stammend (geb. am 13. Sept. 1857), unreif und schwülstig, in „verwehte Blätter" (1882) und „im Banne der Venus", in „Isuschka" (1882) eine Prostituierte verherr-

lichend, oft mit süßlicher Trivialität, oft mit glühendem Schwung. Weit minder sinnlich üppig ist Paul Fritzsche, der Verkündiger der Revolution der Lyrik, ein träumerischer Poet in seinem Liedercyklus: „Mein Herzenstestament" (1887), und im „Bilderbuch eines Schwermüthigen" (1888). Dem Dichter gelingt manches graziöse und manches stimmungsvolle Bild. Der revolutionären Sturm und Drang ist eben bei ihm am abgedämpftesten. Hier reihen sich von selbst die Dichter an, welche sich um die „Gesellschaft" gruppieren und allmonatlich im Album derselben ihre Erzeugnisse veröffentlichen.

Wenn eine Darstellung unserer gegenwärtiger Litteraturbewegung unvollständig wäre, ohne die Berücksichtigung dieser Jüngeren und Jüngsten, die ihren Platz in einer späteren Litteraturgeschichte sich noch erkämpfen müssen, so ist es ebenso begreiflich, daß hier von einem abschließenden Urteil nicht die Rede sein kann. Das zeigt schon ein Blick auf die Geburtsjahre der Dichter, später wird sich manches in ihrer Rangordnung verschieben, manches Talent vielleicht spurlos erlöschen. Es handelt sich hier nur um eine Sturm- und Drangperiode, die allerdings auf dem Gebiete der Lyrik ihr Bestes gegeben und zum Teil wahrhaft Schönes geschaffen hat, und wir dürfen uns wohl bei vielen der Hoffnung auf Bewährung des Goethe'schen Spruches hingeben:

Wenn sich der Most auch ganz absurd geberdet,
Es giebt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Achter Abschnitt.

Gesellschaftliche und geistliche Liedersänger und dichtende Frauen.

August Kopisch. — Karl von Holtei. — Robert Reinick. — Albert Knapp, Karl Gerok, Julius Sturm. — Annette von Droste-Hülshoff. — Betty Paoli.

Wir müssen in der Zeit etwas zurückgreifen, um einige Nebenströmungen der Lyrik, besonders die gesellschaftliche und geistliche, in ihrem zusammenhängenden Verlauf darzustellen.

Die Geibel'sche Schule im engeren Sinne vertritt die salonfähige, moderne Anakreontik, welche, von zahlreichen Bildungselementen der Zeit angeweht, bald hier, bald dort das Gebiet des Gedankens und der Tendenz betritt. Doch neben ihr wollte auch die unbefangene gesellschaftliche Lust die volkstümliche Derbheit, die mehr den Ton des Punschzirkels und der Wirtstafel anschlägt, das um künstlerische Feile unbekümmerte Volkslied in der Litteratur zu seinem guten Recht kommen. Diese Richtung der geselligen Fröhlichkeit, die mit vielem Behagen auf den Tisch schlägt, gemütliche Tabakswolken in die Luft bläst und dabei Naturlaute und provinzielle Wendungen und Spracheigentümlichkeiten in den ungenierten Guß ihrer Verse verwebt, die in allen Freimaurerlogen, geschlossenen und ungeschlossenen Gesellschaften, akademischen Kommersen, Familien- und Jubelfesten ein großes Publikum findet, gebietet natürlich auch über ein poetisches Orchester, bei dem kein Instrument, von der Posaune bis zur Bratsche, unbesetzt ist. Neben dem Hamburger

Prätzel, der im Dienste dieser harmlosen Fröhlichkeit ergraut war, verdient hier besonders der Breslauer August Kopisch (geb. am 26. Mai 1799, gest. am 3. Februar 1853 in Berlin), ein Maler und Künstler, der Entdecker der berühmten „blauen Grotte" in Capri, hervorgehoben zu werden. Das Studium der serbischen und italienischen Volkspoesie hatte sein Talent und seine Neigung zu Improvisationen ausgebildet, und in der That sind alle seine Gedichte leichte, gesellschaftliche Improvisationen ohne künstlerische Ansprüche. Trotz dieser ungehemmten poetischen Ader hat er nur zwei Werke veröffentlicht: „Gedichte" (1836) und „Allerlei Geister" (1838). Am bekannntesten ist seine „Historie von Noah" geworden:

Als Noah aus dem Kasten war,
Da trat zu ihm der Herre dar,
Der roch des Noäh Opfer fein
Und sprach: „Ich will dir gnädig sein;
Und weil du so ein frommes Haus,
So bitt' dir selbst die Gnaden aus.

Das Gedicht hat durch seine frischgesunde Färbung und volkstümliche Tüchtigkeit allgemeine Verbreitung gewonnen und verdient sie durch die heiter menschliche Auffassung der biblischen Erzählung. In ähnlichem altfränkischem Stil sind die Historia vom „Turmbau zu Babel", die „Traube von Kanaan" u. a. gehalten. Kopisch ist ein Dichter des Volksschwankes, der Heinzelmänner und Alräundchen, der Nixen und Schlitzöhrchen, der Zwerge und Roggenmuhmen.

Nix in der Grube,
Du bist ein böser Bube,

oder:

Schlitzöhrchen, grüne Unke,
Wo steckst du in der Tunke?

sind Proben dieser seltsamen Volkspoesie, deren Humor in der Auswahl neckischer, sagenhafter Ausdrücke und Elemente

und in der Häufung onomatopoetischer Naturlaute besteht, z. B.

Es regnet
Gesegnet,
Es gießet
Und schießet
Und rollet
Und tollet,

eine Art und Weise komischer Darstellung, in welcher besonders „die Heinzelmännchen“ eine seltene, dem deutschen Sprachschatz erschöpfende Virtuosität darlegen. Diese Volkssagen und Volksschwänke, von denen aus: „Allerlei Geister“ noch „der große Krebs im Mohriner See“ und der „Schneiderjunge von Krippstedt“ hervorzuheben ist, verdienen entschieden den Vorzug vor den ernsteren Gedichten von Kopisch, den Balladen, Dithyramben und Oden, in denen er vergebens nach dem Lorbeer seines Freundes und Reisegenossen Platen ringt. [1])

In demselben Boden volkstümlicher und geselliger Poesie wurzelt auch das Talent eines Landsmannes von Kopisch, dem wir noch öfter im Drama und Romane begegnen werden, der aber in jeder Form nur liebenswürdige Improvisationen giebt, das Talent des vielgewanderten Bühnen-Odysseus, Karl von Holtei aus Breslau (geb. am 24. Januar 1797, gest. am 12. Februar 1880), dessen Leben im kometarischen Laufe alle Sphären des Theaters und der Geselligkeit gestreift hat. Schauspieler und nach einander mit zwei Schauspielerinnen verheiratet, Theaterdichter, Theatersekretär, Theaterdirektor, dramatischer Vorleser, dabei jovialer Gesellschafter von Fach, unerschöpflicher Gelegenheitsdichter, ein Poet für alles, mit einem Gemüte, das leicht erregbar von den ein-

[1]) Seine „Gesammelten Werke“ gab Carl Bötticher heraus (5 Bde., 1856).

fachsten Veranlassungen dichterisch gestimmt wird und seinen Liederquell erschließt, von heimatlosem Drange durch Leben getrieben und doch mit einem tiefen Empfinden für idyllisches Glück begabt, Kosmopolit in seiner ganzen Existenz und doch von großer Anhänglichkeit an das heimatlich Provinzielle bis auf den Dialekt, bleibt Holtei eine der eigentümlichsten Erscheinungen unserer Litteratur, durch den Mangel an klassischer Bildung, an ästhetischen Prinzipien und an großen geistigen Perspektiven zu den Poeten der Masse herabgedrückt, aber durch den glücklichsten Fund frischer Sangesweisen, unmittelbar ergreifender Töne, durch einzelne Treffer im Drama und durch seltene Naivetät, Lebensfrische und Anschaulichkeit im Romane wieder über dieselben erhoben. Von der Fülle der „Lieder", die er gedichtet, verdienen einzelne aus seinen Liederspielen, besonders die Lieder aus dem „alten Feldherrn," in denen die politische Elegik den einfachsten und ergreifendsten Ton gefunden hat, wohl den Vorzug. In den „Gedichten" (1844) und den „Schlesischen Gedichten" (1830, 19. Aufl. 1890) findet sich neben vielem Matten und Trivialen auch viel Frisches, Joviales, heiter Anregendes, und die Lieder im schlesischen Provinzialdialekte tragen ein treues Gepräge des Volkscharakters. „Die Stimmen des Waldes" (1848, neu aufgelegt 1856) sind einfache, treuherzige Naturpoesie, ein gemütvolles Wandeln in den Hallen des Buchenhaines, ein frisches Einatmen des erquickenden Harzduftes der Kiefernwälder, eine trauliche Unterhaltung mit dem Naturgeiste. Wenn Holtei auch weiche Tinten liebt und jene Mischung von Sentimentalität und Frivolität nie verleugnet, die einen Grundzug seiner Dichtweise bildet, so liegt ihm doch das kokette Schönthun, das süßliche Naturempfinden, die chevalereske Waldpoesie der modernsten Romantiker gänzlich fern. Bei Gelegenheit der „Schlesischen Gedichte", in denen Holtei den schlesischen

Dialekt auf dem deutschen Parnaß ebenso zur Geltung brachte, wie Hebel den „alemannischen", Castelli, Stelzhamer und Klesheim den „österreichischen", Rosegger den „steirischen", müssen wir den „Quickborn" von Klaus Groth (1853, 14. Aufl. 1885) erwähnen, in welchem die plattdeutsche Mundart mit ihrer Weichheit und Zartheit zu Gedichten von echt volkstümlichem Inhalt, zu lieblichen Naturbildern und idyllischen Dorfballaden benutzt ist, sodaß selbst die hochdeutsche Übersetzung gerade durch das Interesse des Inhaltes noch einen selbständigen Wert beanspruchen kann. Die plattdeutschen Hexameter, die sich bei Klaus Groth finden, sind freilich! eine Anomalie; denn nichts ist für die Wiedergeburt einer antiken Kunstform weniger geeignet, als ein naturwüchsiger Volksdialekt.[1]) Weit ursprünglicher und reicher ist Fritz Reuter in seinen plattdeutschen Liederblüten, Anekdoten und Schnurren; doch ist der Lyriker Reuter nur im Zusammenhang mit dem Prosaiker genügend zu charakterisieren.

Den oberbayrischen Dialekt hat vor allen Franz von Kobell (geb. am 19. Juni 1803 in München, Professor der Mineralogie, gest. am 11. November 1882) in seinen Dichtungen zur Geltung gebracht und den Volkston vorzüglich getroffen in seiner treuherzigen Eigenart, besonders in den „Gedichten" in oberbayrischer Mundart (1839), ebenso in den „Gedichten in pfälzischer Mundart" (1844): Drei größere Gedichte im bayrischen Dialekt, Dorfgeschichten in Versen, erschienen 1852. „Der Hans vo' Finsterwald" „der schwarze Veitl", „'s Kranzner Resel", ebenso

[1]) Klaus Groth, geb. am 24. April 1829 zu Heide im Dithmarschen, seit 1858 Dozent, seit 1866 Professor in Kiel, hat auch hochdeutsche Gedichte veröffentlicht und einen zweiten Teil des „Quickborn". Volksleben in plattdeutscher Dichtung dithmarscher Mundart (1871).

„Schnadahüpfeln und Geschichtle" (1872), gleichsam lyrische Jodler aus den Alpen. Hierin folgte ihm Karl Stieler nach. Im sächsischen Dialekt dichtete Edwin Bormann (geb. in Leipzig am 14. April 1851), ein Dichter mit einer glücklichen humoristischen Ader, der das Eigenartige, bisweilen Possierliche des sächsischen Dialekts sehr geschickt auszubeuten verstand, namentlich in den Lobgesängen auf die Pleißestadt „Mei Leibzig lob' ich mir" („Poesien" 1881) und „einzelne Poesien" (1888).[1])

Ein zarter Liederdichter ist Robert Reinick aus Danzig (geb. am 22. Februar 1805, gest. am 7. Februar 1852 in Dresden), ein Künstler wie Kopisch, Jugendschriftsteller und Märchendichter, am bekanntesten durch seine „Lieder" (1844), in denen sich große Naivetät und Treuherzigkeit des Empfindens, eine glückliche Malerei genreartiger Situationen der Natur und des Gefühles und eine anmutige Schalkhaftigkeit des Ausdruckes findet. Seine musikalisch hingehauchten Verse tragen den Stempel echter Liederpoesie, die durch keine tieferen Reflexionen, schwerwiegenden Gedanken und Stoffe gestört wird, die, einfach und seelenvoll, den Schmelz und die Weihe des Gesanges herausfordert. Die Vorliebe des Dichters für kleine Bilder und für schalkhafte Situationsmalerei hat auf der anderen Seite der malenden Kunst eine willkommene Ausbeute gegeben. Selbst Lessing und Schadow haben Randzeichnungen zu den Reinickschen Bildern entworfen. Die Frühlings- und Liebespoesie bietet einzelne zarte Blüten; nur artet hin und wieder die Kindlichkeit der Gesinnung in einen allzu tändelnden Ton aus:

---

[1]) Edwin Bormann ist sehr produktiv und seine meisten Sammlungen haben zahlreiche Auflagen erlebt. „Seid umschlungen, Millionen Liederbuch" (1879), „Komm mit mir" (1886), „Ein jedes Tierchen hat sein Plaisirchen" (1887), „Liederhort" (1888) u. a.

Wie ein Kindlein muß ich fühlen,
Wie ein Kindlein möcht' ich spielen!

Dergleichen Seelenstimmungen dürfen nicht zu breit ausgeführt werden, sonst machen sie einen ermüdenden oder läppischen Eindruck. Auch verfällt die Nachahmung der Naturlaute, das Schellengeklingel possierlicher Refrains oft in das Triviale. Die geselligen Lieder Reinick's atmen dagegen die ganze gegen das Philistertum ankämpfende Frische jugendlicher Künstlerlust, welche Palette und Pinsel beiseite geworfen, den Malerrock ausgezogen hat und sich nun auf froher Wanderung oder bei einem Glase Wein in ein ideales Räuschchen hineinlebt.

Der Chor dieser volkstümlichen Liederpoeten, zu dem die bereits früher erwähnte österreichische Lyrik ein nicht unbedeutendes Kontingent gestellt hat, ein Chor, in dessen letzter Reihe die hochzeitlichen Karminapoeten, die Begräbnisliederdichter und die Poeten der Theaterkronleuchter stehen, von denen herab das Publikum mit gereimten Huldigungen der Primadonna oder Tanzvirtuosin überregnet wird, ist so überaus groß und giebt dem wohlmeinenden Dilettantismus ein so reichlich angebautes Feld, daß die Litteraturgeschichte diese Poesie der Masse, zu der wir auch die poetischen Studien vieler Gelehrten und Kunstfreunde, die flores und amoenitates sonst tüchtiger Geister rechnen, nur mit flüchtiger Erwähnung abfertigen kann. Es bleibt immerhin charakteristisch, daß gerade die Gelehrten von Fach, wenn sie auf das Gebiet der Lyrik sich wagen, einen etwas derben Volkshumor zur Schau tragen. So der verdienstvolle Germanist und Litterarhistoriker Wilhelm Wackernagel, geboren am 23. April 1806 zu Berlin, gest. in Basel am 21. Dez. 1869, in seinen „Neuern Gedichten“ (1842), den „Zeitgedichten“ (1843) und dem „Weinbüchlein“ (1845), in welchem sich das muntere Gedicht vom

„Junker Durst“ befindet, mit dem auf den Namen des Dichters anspielenden Schlußvers:

Hier nun sitz' ich ganz in Angst
Bei dem großen Fasse,
Daß der Kerl mich wieder packt,
Komm' ich auf die Gasse.
Lieber wart' ich, bis es Nacht
Ist geworden droben;
Bis dahin will ich den Wein
Wacker nagelproben.

Auch der Botaniker Karl Friedrich Schimper (geb. am 15. Februar 1803 zu Mannheim, gest. am 21. Dezember 1867 in Schwetzingen) entwickelt in seinen „Gedichten“ (1840 und 1847) eine kunstgärtnerische Flora, der es an bizarren Gebilden, an stacheligen Kaktuspflanzen des Humors nicht fehlt. Schimper, der alle fremdartigen Formen der Lyrik, Madrigale wie Ghaselen, bevorzugt, steht ebenso wie Wackernagel unter dem Einfluß der Rückert'schen Muse. Weniger verziert und verzerrt sind die Hauptvertreter der elsässischen Lyrik, die jetzt nicht mehr hinter fremden Grenzpfählen hervortönt, August Stöber, geboren am 9. Juli 1808 zu Straßburg, seit 1861 Oberbibliothekar in Mülhausen i. E. und Adolf Stöber, geb. am 7. Juli 1810 in Straßburg und seit 1860 Konsistorialpräsident in Mülhausen i. E. Namentlich in den „Gedichten“ des ersteren 1842 herrscht ein frischer Volkshumor in geschichtlicher und in genrebildlicher Darstellung. Die Gedichte des zweiten (1845) sind im ganzen getragener, doch findet sich auch unter ihnen manches heitere Trinklied. Dieser mehr volkstümlichen Richtung der Lyrik gehören noch an: Karl Wilhelm Osterwald, geb. 1820 in der Altmark, seit 1865 Rektor in Mühlhausen i. Th., ein tüchtiger Sprachgelehrter, der in seinen „Gedichten“ (1848) manchen Abstecher in das Gebiet des naiv urwüchsigen Volkshumors machte, wie in dem Fastnachts-

märchen Trips Trill, sich auch neuerdings an der Kriegslyrik mit Eifer beteiligte; Alexander August Schnezler, geb. zu Freiburg am 4. August 1809, gest. am 11. April 1853 in München, durchaus volkstümlich in seinen „Gedichten“ (1833), glücklich in sozialen Humoresken nnd lyrisch aufgeputzten Sagen; Georg Scherer, geb. am 16. März 1828 im Ansbachschen, seit 1865 Dozent der Ästhetik am Polytechnikum in Stuttgart, seit 1884 in München lebend, bekannt durch seine anmutigen Kinderbücher und Volksliedersammlungen, in seinen eigenen „Gedichten“ (1864) dem Volkston das Zartinnige und Schlichte ablauschend, ohne ins Manierierte oder gesucht Derbe zu verfallen; Anton Niendorf, geb. 1826 in Niemegk, Landwirt seines Zeichens, in der „Hegler Mühle“ (1850), einer märkischen Dorfgeschichte in Versen, und in den „Gedichten“ (1852) derb realistisch in den Motiven und der Behandlungsweise, oft aber in seiner kernigen Weise zum Herzen sprechend; Max Moltke, geb. am 18. Sept. 1819 in Küstrin, längere Zeit Redakteur des „Sprachwart“ und des Shakespearemuseums in Leipzig, nachdem er ein bewegtes Leben geführt und sich längere Zeit in Siebenbürgen aufgehalten hatte, in seinen Gedichten, besonders in der Auswahl: „Auch ein Büchlein Lieder“ (1865) und in der vierten Auflage seiner „Gedichte“ (1883) den Ton des volkstümlich sangbaren Liedes oft in ausnehmend glücklicher Weise treffend, mit einem frisch aus dem Herzen strömenden Fluß und Guß, markig, ohne Affektation.

Diesen volkstümlichen Ton trifft auch August Silberstein, geb. in Ofen am 1. Juli 1827, in Wien lebend, „Trutznachtigall“ (1859); „Klinginsland“ (2. Aufl. 1880), „Dorfschwalben aus Österreich“ (1862 und 1880), nicht rein abgeklärt in der Form und ausgegoren im Inhalt, doch besonders in den letzten Sammlungen manche

ansprechenden Miniaturbilder und neue Spruchpoesie bietend, die ein edler und humaner Geist durchweht.

Ein Teil dieser volkstümlichen Lyrik, der geistliche Liedergesang, verdient keine hervorhebende Beachtung. Soweit die religiöse Empfindung, wie dies bei den meisten Sängern dieser Richtung der Fall ist, sich an das Hergebrachte der biblischen Überlieferung hält, fehlt die Selbstständigkeit des Denkens und Empfindens, und es werden nur schon einmal gemünzte Vorstellungen in Kurs gesetzt. Tieferes religiöses Gefühl mit einem aromatischen Anhauch findet sich in den „Gedichten“ (1849) von Leberecht Dreves (1816 — 1870), der ein Schützling und Jünger Eichendorff's war. Von katholischen Liedersängern erwähnen wir: Melchior Freiherr von Diepenbrock (1798 — 1853), Fürstbischof von Breslau, Guido Görres, „Gedichte“ (1844) und „Geistliche Lieder“ (1845), vor allen Gall Morel (geb. 1803), dem bisweilen auch ein menschlich anmutendes Lied gelingt; von den protestantischen geistlichen Liedersängern: Albert Knapp (geb. am 25. Juli 1798 zu Tübingen, gest. als Stadtpfarrer in Stuttgart am 18. Juni 1864) in den „christlichen Gedichten“ (2 Bde., 1829) und „Herbstblüten“ (1859) von großer Innigkeit der Empfindung; Karl Johann Philipp Spitta (geb. am 1. August 1801 zu Hannover, gest. am 28. September 1859 zu Burgdorf bei Hannover), der in seinen religiösen Liedern „Psalter und Harfe“ (1833 und 1844, 50. Aufl. 1884) den Umschreibungen der Bibel und den eigenen Empfindungen wenigstens echt melodischen Schmelz zu geben weiß; und Karl Gerok (geb. am 30. Januar 1815 zu Vaihingen, gest. am 14. Januar 1890 als Oberhofprediger zu Stuttgart), sehr formgewandt und rhetorisch schwunghaft in der lyrischen Reproduktion der Evangelien, „Palmblätter“ (1857). Auch diese poetischen „Stunden der Andacht“ haben großen An-

klang gefunden und viele Auflagen erlebt (58. Aufl. 1887). Eine neue Folge der Palmblätter erschien 1877; außerdem „deutsche Ostern" (1871) „Unter dem Abendstern" (1886) u. a. Mehr pietistisch erscheint Viktor von Strauß, weniger in den religiösen Liedern seiner „Gedichte" (1841), als in der Sammlung: „Weltliches und Geistliches in Gedichten und Liedern" (1856), während die aufgeklärtere theologische Richtung, welche eine Versöhnung von Welt und Kirche anstrebt, Ernst Heinrich Pfeilschmidt, in seinen „Heiligen Zeiten" (1858), die freigemeindliche Andacht Friedrich Maximilian Hessemer (1800—1860) in den „Deutsch-christlichen Sonetten" (1845) und den „Liedern der unbekannten Gemeinde" (1854) mit einer mehr philosophischen, von kirchlichen Schranken befreiten Energie vertritt.

Als geistlicher Sänger verdient Julius Sturm, dessen Lyrik wir im allgemeinen besprochen haben, hier noch besondere Erwähnung. Seine Glaubensfestigkeit und sein Lebensernst prägen sich in den „Frommen Liedern" (1852) und „Neuen Frommen Liedern" (1858) aus. Wärme und Anmut der Empfindung und die Glätte melodischer Form zeigt sich in diesen religiösen Ergüssen, welche in ihrer Schlichtheit, Knappheit und Innigkeit bisweilen an Aquarellbilder erinnern, bisweilen auch in frei ergossenem Schwung an die religiösen Harmonien Lamartine's. Sturm gab auch ein Jahrbuch religiöser Poesie heraus. Der „Spiegel der Zeit in Fabeln" (1872) ist eine Wiedererweckung der äsopischen Tierfabeln in oft epigrammatischer Form, nicht ohne einleuchtende Moral.

Wir müssen hier noch einen Blick auf die poetische Übersetzungslitteratur werfen, die seit der Zeit der Romantiker bei uns in Blüte steht. Viele dieser Aneignungen haben einen selbständigen poetischen Wert. Seitdem Voß

die Bahn gebrochen, hat die Übersetzung der alten Klassiker große Fortschritte gemacht, wie oft ist seitdem Homer, wie oft sind die griechischen Tragiker, wie oft ist Horaz übersetzt worden, letzterer in antiken, reimlosen, auch gereimten Strophen und in freien Reimversen jeder Art. Ein Meister der dichterischen Form, Wilhelm Jordan, übersetzte die „Tragödien des Sophokles" (1868), welche in Donner und Minckwitz bereits begabte Übersetzer gefunden hatten, und die „Odyssee"; Emanuel Geibel gab ein „klassisches Liederbuch" (1875) heraus, in welchem besonders die römischen Elegiker, welche schon Otto Gruppe zum Teil dem Deutschen angeeignet hatte, in vorzüglicher Form ins Deutsche übertragen sind. Außerdem veröffentlichte Geibel zusammen mit Paul Heyse ein „spanisches Liederbuch" (2. Aufl. 1852), gemeinsam mit A. F. von Schack einen „Romanzero der Spanier und Portugiesen" (1862) und übertrug in Gemeinschaft mit H. Leuthold: „Fünf Bücher französischer Lyrik vom Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage" (1862). Hermann Oelschläger's Übersetzungen von Ovid's „Elegien der Liebe" (2. Aufl. 1881) und Musäos „Gedicht von Hero und Leander" sind von großer Formenschönheit. Die orientalische Lyrik ist wesentlich aus poetischen Aneignungen hervorgegangen: Friedrich Rückert, der abgesehen von seinen zahlreichen Bearbeitungen, in der Übersetzung der indischen Gitagovinda ein wahres Meisterstück geliefert hat, welches von dem höchsten Grad sprachbeherrschenden Virtuosentums zeugt, der meisterhafte Übersetzer des Firdusi, A. F. von Schack, Daumer, Bodenstedt u. a. sind hier noch einmal in Erinnerung zu bringen. Seit der Schlegel-Tieckschen Übersetzung gruppierte sich eine große Zahl hervorragender Dichter um Shakespeare und zwar in den drei

Hauptsammlungen der Shakespeare'schen Werke; der von der Shakespearegesellschaft unter Ulrici neurevidierten Schlegel-Tieck'schen, der von Bodenstedt herausgegebenen und der dritten, an welcher sich Dingelstedt, Jordan, Seeger u. a. beteiligten. Der sehr beachtenswerten Übersetzung Byron's von Böttger folgte die vorzügliche von Adolf Gildemeister (3 Bde., 1864—65), in welcher einzelne Dichtungen, besonders „Manfred“ so fließend und schwunghaft übertragen sind, daß sie sich wie deutsche Originalgedichte lesen. Neuere französische, englische und amerikanische Lyriker wurden von Ferdinand Freiligrath, Robert Waldmüller, Friedrich Spielhagen u. a. vortrefflich übersetzt. Julius Schanz übertrug einzelne neuere italienische Gedichte, Paul Heyse meisterhaft des Giuseppe Giusti originelle poetische Ergüsse, deren barocker Humor eine Übertragung in andere Sprachen sehr erschwert. Die spanische Poesie ist die Domäne von Johann Fastenrath in Köln (geb. 1839), der sich überdies durch seine Artikel über Deutschland, besonders über deutsche Litteratur in spanischen Blättern große Verdienste um die geistige Annäherung der beiden Nationen erworben hat. Gesammelt sind diese Aufsätze in „La Walhalla as glorias de Alemania“, von welcher bisher sechs Bände, mit vielen lebendigen Charakterbildern neuer deutscher Litteratur vorliegen. Eigenes und Angeeignetes aus Spanien, Balladen, Romanzen, Lieder der verschiedensten Art, alle, auch die eigenen Dichtungen, mit scharfausgeprägtem nationalen Charakter, enthalten die fünf Sammlungen: „Ein spanischer Romanzenstrauß“ (1866), „Die Wunder Sevilla's“ (1867), „Immortellen aus Toledo“ (1869), „Hesperische Blüten“ (1869) und „Das Buch meiner spanischen Freunde“ (2 Bde., 1871).

Wenden wir uns nun den deutschen Dichterinnen zu, so wird die Galanterie, die man ihnen gegenüber zu hegen verpflichtet ist, dadurch begünstigt, daß sich unter der Damenlyrik einiges von ausgeprägter Physiognomie vorfindet, ganz abgesehen von den Fahnenträgerinnen sozialer und politischer Tendenzen. Freilich müssen auch hier von Hause aus alle Sängerinnen ausgeschieden werden, welche sich zum Thema Glaube, Liebe und Hoffnung oder die vier Jahreszeiten gewählt und, wie die Stick- und Häkelmuster einer Frauenzeitung, irgend ein Gedicht von Tiedge, Salis oder Geibel nachsticken oder nachhäkeln. Denn die Dichtungen dieser Frauen zerfallen nur in zwei Klassen: in Gedichte unverheirateter und in Gedichte verheirateter Frauen. Die Unverheirateten dichten die echte Mondscheinlyrik voll unendlicher Sehnsucht, keuschester Liebe, zartester Resignation; ihre poetischen Hauptakteurs sind Zephire, welche Blumen umspielen, und Küsse, welche nur in Versen geküßt werden; sie teilen uns mit, was sich der Wald, was sich die Vöglein erzählen; sie schreiben flatternde Stammbuchblätter von den Wogen des Lebens, von hin und hergeschaukeltem Kahne und von den verschiedenen Steuermännern, die am Steuer des Lebensnachens stehen müssen, und deren Adresse man am besten in Tiedge's „Urania“ findet; sie zerschmelzen in jenen unendlichen, sentimentalen Freundschaften, die sich mit Goldschnitt besser ausnehmen, als im gewöhnlichen Leben; und war ja eine so glücklich, geopfert zu werden oder sich selbst opfern zu können, so nimmt sie abwechselnd die Positur des Lammes oder die der Priesterin an und trägt in beiden eine Seelengröße zur Schau, welche die Gemüter in langatmigen Trochäen tief ergreift. Andere wieder, Eulalien ohne Menschenhaß und Reue, pflegen das Diakonissenhafte, das fromm Säuberliche der Empfindung und singen klösterliche Matutinen der Resignation, neue Strauß'sche Glockenklänge

oder Krummacher'sche Hymnen vom Lämmlein. Noch andere werden unwirsch und hadern mit dem Geschicke. Hinter dieser ganzen Gruppe steht lächelnd Mephistopheles und ruft:

Es ist ihr ganzes Weh und Ach
Aus einem Punkte zu kurieren!

Die Verheirateten sind solider im Denken und Empfinden Sie geben, durch die Erfahrung gewitzigt, weise Lebensregeln, ermahnen zur Tugend, schreiben Allegorien und Parabeln, Idyllen von der Geißblattlaube und der Mühle im Thale, Reisebilder, in denen sie die alten Burgen und die guten Betten in den Wirtshäusern verherrlichen; auch besingen sie mancherlei denkwürdige Persönlichkeiten, niemals aber ihre Männer.

Den ersten Rang unter den lyrischen Dichterinnen der Neuzeit nehmen zwei in der Dicht- und Denkweise außerordentlich verschiedene Frauen ein: die Westfälin Annette von Droste-Hülshoff, und die Österreicherin Betty Paoli; jene von durchaus originellem Darstellungstalente, das in der Lyrik zu den Seltenheiten gehört, von großer Vorliebe für neue, bis ins einzelne gehende Züge der Natur und des Lebens, dabei von streng kirchlicher Gesinnung und entschiedener Opposition gegen alle Emanzipationstendenzen, überhaupt dem bloßen Spiele der Empfindungen abgeneigt, in der Form bestimmt, charakteristisch, doch unmelodisch — diese von seltener Melodie des Ausdruckes, ohne plastische Kraft, aber schwelgend in seelenvollen Empfindungen, denen sie einen hinreißenden Zauber zu verleihen weiß, von hingebender edler Weiblichkeit. Die Freiin von Droste-Hülshoff (geb. am 10. Januar 1797 auf dem Gute Hülshoff bei Münster, gest. am 24. Mai 1848 auf Schloß Mörsburg am Bodensee), hat in ihren „Gedichten" (1840), denen sich die nachgelassenen Blätter: „letzte Gaben" (1859) an-

schließen, etwas Sprödes, Schroffes, ja Männliches; sie erklärt sich in ihrer Epistel: „An die Schriftstellerinnen“ gegen die alte Sentimentalität:

„Schaut auf! Zur Rechten nicht — durch Thränengründe,
Mondscheinalleen und blasse Nebeldecken,
Wo einsam die veraltete Selinde
Zur Luna mag die Lilienarme strecken;
Glaubt, zur Genüge hauchten Seufzerwinde,
Längst überfloß der Sehnsucht Thränenbecken;
An eurem Hügel mag die Hirtin klagen
Und seufzend drauf ein Gänseblümchen tragen.

Doch ebenso wirft sie den sozialistischen Tendenzdichterinnen den Handschuh hin:

Doch auch zur Linken nicht — durch Winkelgassen,
Wo tückisch nur die Diebslaternen blinken,
Mit wildem Druck euch rohe Hände fassen,
Und Smollis Wüstling euch und Schwelger trinken,
Der Sinne Bacchanale, wo die blassen,
Betäubten Opfer in die Rosen sinken:
Und endlich, eures Sarges letzte Ehre,
Man drüber legt die Kränze der Hetäre.

Sie erhebt sich in diesem Gedichte zu der ganzen markigen Kraft des Ausdruckes, die in unserer Litteratur selbst bei den Männern wenig Vergleichbares findet:

Die Zeit hat jede Schranke aufgeschlossen,
An allen Wegen hauchen Naphthablüten,
Ein reizendscharfer Duft hat sich ergossen,
Und jeder mag die eignen Sinne hüten.
Das Leben stürmt auf abgehetzten Rossen,
Die noch zusammenbrechend hau'n und wüten.
Ich will den Griffel eurer Hand nicht rauben;
Singt, aber zitternd, wie vorm Weih die Tauben.

Ja, treibt der Geist euch, laßt Standarten ragen!
Ihr wart die Zeugen wildbewegter Zeiten.
Was ihr erlebt, das läßt sich nicht erschlagen,
Feldbind' und Helmzier mag ein Weib bereiten,

Doch seht euch vor, wie hoch die Schwingen tragen,
Stellt nicht das Ziel in ungemessne Weiten!
Der kecke Falk ist überall zu finden,
Doch einsam steigt der Aar aus Alpengründen.

Ohne eine Anhängerin veralteter Sentimentalität zu sein, erklärt sie sich gegen die neue Zeit; sie spricht sich fulminant gegen die neue Kinderzucht, die Weisheit der Schulen und der Weltverbesserer aus. Dennoch ist sie selbst keineswegs von jener Krankheit des Weltschmerzes frei, welche, der modern jungdeutschen Auffassung gemäß, in der Gabe der Dichtkunst nur einen Fluch erblickt. So singt sie in den „letzten Gaben" vom Dichter:

eine Lamp' hat er entfacht,
Die nur das Mark ihm sieden macht;
Ja, Perlen fischt er und Juwele,
Die kosten nichts als — seine Seele.

Bedeutender als diese Tendenzgedichte sind ihre Naturbilder, wie z. B. der „Mondesaufgang" in den „letzten Gaben":

O Mond, du bist mir wie ein später Freund,
Der seine Jugend den Verarmten eint,
Um seine sterbenden Erinnerungen
Mit zartem Lebenswiederschein geschlungen;
Bist keine Sonne, die ernährt und blendet,
In Feuerflammen lebt, im Blute endet,
Bist, was dem kranken Sänger sein Gedicht,
Ein fremdes, aber o! wie mildes Licht —

vor allem aber die „Heidebilder", westfälische Landschaftsgemälde von einer durchaus charakteristischen Färbung, die in unserer Litteratur einzig dastehen. Die Dichterin ist darin ein westfälischer Freiligrath, nur daß das Exotische und Fremdartige in Wort, Bild und Reim, was diesen Dichter auszeichnet, hier durch eigentümlich provinzielle Wendungen und kühngewählte naturwissenschaftliche Bezeichnungen, die bis in das Speziellste herabgehen, ersetzt wird. Die Dichterin giebt an einzelnen Stellen sogar botanische

Erläuterungen, und die Tierwelt wird bis auf ihre kleinsten Glieder herab, von der Libelle bis zur Wasserspinne, die den Tanz über dem Teiche führt, geschildert. Die Karpfenmutter mit ihrer Brut, die Totenkäfer, die Schröter und Wespen, die Phalänen, die trägen Motten, der Krötenchor: alle diese Bewohner der einsamen Heide finden eine Zuflucht in den Rhythmen der Dichterin, ja, die Krähen werden uns in einer sehr lebendigen dramatischen Szene vorgeführt. Die alte Krähenfrau,

> Die sich im Sande reckt,
> Das Bein lang ausgeschossen,
> Ihr eines Aug gefleckt,
> Das andre ist geschlossen,

giebt einige Abschnitte aus ihrer Autobiographie, erzählt einige Kapitel aus ihren Memoiren mit aller Grazie einer Roland und Staël. Über allen diesen Gedichten ruht der einsam brütende, melancholische Geist der Heide, in welcher das kleine, dumpfe Stillleben doppelten Reiz und Wert erhält. In der „Vogelhütte“, im „Hünengrab“, in der „Mergelgrube“, in diesen menschlichen Fußstapfen der Heide ruht die Verfasserin aus, um uns neue Perspektiven in die weitgestreckte Öde zu gönnen, und überrascht durch eine Fülle von Anschauungen, die nicht bloß von schärfster Auffassungsgabe, sondern auch von wärmster Versenkung in das Kleinleben der Natur Zeugnis ablegen. Sie begleitet den wandelnden Knaben auf dem angstvollen Gange durch das Moor, das so, in der bestimmten Situation, alle seine Schrecken offenbart:

> O schaurig ist's, übers Moor zu gehn,
> Wenn es wimmelt im Heiderauche,
> Sich wie Phantome die Dünste drehn,
> Und die Ranke häkelt am Strauche,
> Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,
> Wenn aus der Spalte es zischt und singt,

O schaurig ist's, übers Moor zu gehn,
Wenn das Röhricht knistert im Hauche.

Doch wo sie das Erwachen der Heide besingt, wenn des Tages Herold, die Lerche, sein Gefieder schüttelt, und schlummertrunken aus Purpurdecken die Sonne ihr Haupt erhebt, wenn die Lerche die Ankuft der Fürstin verkündet, die schlaftrunkenen Kämmerer, die Blumen, an ihr Amt erinnert und die Musikanten der Heide mahnt, ihr Saitenspiel ertönen zu lassen: da erinnert die Dichterin durch Reichtum und Fülle der Bilder, durch die ganze Belebung und seelenvolle Verzauberung der Natur an einen Dichter, dessen freier geistiger Schwung ihrer Richtung sonst feindlich gegenübersteht — an Anastasius Grün. Dieselbe Kraft der Darstellung, wie in den „Heidebildern", zeigt die Dichterin auch in den „Balladen", in denen sie eine nicht unbedeutende Gabe poetischer Erfindung mit der Hinneigung zum Düsteren, Grellen, ja Frappanten an den Tag legt. Wir erinnern nur an den „Geierpfiff" und besonders an „die Vergeltung". Doch daß ihr alle weicheren Tinten fehlen, daß sie nur das Schroffe, Düstere, phantastisch-Absonderliche liebt, das macht ihre größeren poetischen Erzählungen, wie z. B. den „spiritus familiaris des Roßtäuschers", wenig anmutend, wie überhaupt ihre vollkommen isolierte und dem das Jahrhundert beseelenden Geist feindliche Stellung die Wirkung ihres großen Talentes beeinträchtigt.[1])

Dagegen ist Betty Paoli (Elisabeth Glueck, geb. zu Wien am 30 Dezember 1814) durchweg weiblich im Denken und Empfinden und korrekt und harmonisch in ihren Versen. Ihre Schriften sind: „Gedichte" (1841), „Nach dem

[1]) Vergl. Levin Schücking, „Annette von Droste-Hülshoff, ein Lebensbild" (2. Aufl. 1871) und „Briefe der Freiin Annette von Droste-Hülshoff", ein Lebensbild von Schlüter (1877)

Gewitter" (1843), „Romanzero" (1845), „Neue Gedichte" (1850), „Lyrisches und Episches" (1855), „Neueste Gedichte" (1870). Die Lyrik der Empfindung, welche von Annette von Droste-Hülshoff verschmäht wird oder nur selten bei dieser markigen Dichterin zu Worte kommt, spricht sich hier mit aller Beredsamkeit, mit einer oft hinreißenden Wärme aus. Stille Wehmut, der Schmerz einer unglücklichen Liebe und eine Resignation voll Seelenadel sind der Grundzug ihrer Poesien, welche durch die Wahrheit und Tiefe ergreifen, mit denen das unmittelbar Erlebte dichterisch festgehalten wird. Es ist freilich keine Poesie der Rosen, es sind keine Mai- und Juniuslieder; es ist eine Poesie der „Astern", wie die Dichterin selbst in: „Nach dem Gewitter" ihre Liebeslyrik tauft, und die wehmütige Färbung des Herbstes umgiebt sie mit allem elegischen Reize. Diese erotische Nachflora gehört zu den anmutigsten Blüten deutscher Liebespoesie, indem Klarheit, Adel und Melodie der Form sie über den üblichen erotischen Trödel erheben. Auch im „Romanzero" findet sich südlich glühende Poesie, wie z. B. das aus den Tiefen der Seele herausgedichtete „stabat mater"; aber die Gestaltungskraft der Dichterin ist nicht groß; sie taucht alle Begebenheiten in das Element der Stimmung, die sie beherrscht.

Ohne ein bestimmtes Gepräge in ihren lyrischen Dichtungen treten zwei Romanschriftstellerinnen auf, denen wir später wieder begegnen werden: Ida Gräfin Hahn-Hahn, die in den „Venetianischen Nächten" (1836) italienische Reisepoesie in gereimter Novellistik, in wohltönenden, aber wenig sagenden Versen verwertete und später in „Unserer lieben Frau" (1851), nachdem sie von Babylon nach Jerusalem gewandelt, im Stile Zacharias Werner's und Friedrichs von Schlegel die Gnadenmutter nach ihren verschiedenen kirchlichen Heilsämtern feierte, mit geistlichem Meß-

und Oratorienpompe der Diktion und ohne alle Reminiszenzen an Faustinens ketzerische Vergangenheit — und Ida von Düringsfeld, die in den „Gedichten" von Thekla (1845) ebenfalls recht wohllautend und nichtssagend begann, später in den Liedern: „Für Dich" (1851) schon mehr den musikalischen Tonfall der Verse mit inniger Empfindung zu beseelen wußte und in: „Böhmische Rosen" (1851) czechische, in den „Liedern aus Toskana" (1855) toskanische Volkslieder mit Glück in deutscher Sprache wiedergab. Ihre Märchendichtung „Amimone" (1852) enthält einen ansprechenden Grundgedanken, viele Schönheiten von zarter, sinniger Art und selbst einen kräftigen, Shakespeareschen Humor; aber ihre „Geister" haben ein etwas befremdendes Benehmen und höchst bizarre Namen, so daß man sich für ihr Treiben nur mit Anstrengung interessieren kann, und die oft barocken Wendungen und Konstruktionen machen auf Gemüter, die in allen Regeln der deutschen Syntax aufgewachsen sind, einen unheimlichen Eindruck.

Von früheren Dichterinnen erwähnen wir noch die unglückliche Luise Brachmann (1777—1822), denkwürdig durch ihre auffallenden Schwärmereien und Selbstmordsversuche, in ihren Gedichten lebendig und melodisch, die Schlesierin Agnes Franz (1794—1843), deren „Gedichte" (1826) und „Parabeln" (1829) sich nicht über die üblichen Geleise religiöser und sittlicher Erbauungspoesie hinausbewegen, und die später für zahlreiche Jugendschriften das ihrem Talente entsprechende Publikum fand, die Deutschrussin Elisabeth Kulmann in Petersburg (1808—25) von leichtem, improvisatorischem Talente, mit Vorliebe für epische Stoffe u. a. Anspruchslos und anmutig sind die poetischen Gaben Rosa Maria's, der Schwester Varnhagen's, deren „Nachlaß" (1841) ihr Gatte Assing veröffentlichte, und deren vielseitig gebildete und anregende Persönlichkeit von

jüngeren Autoren in freundlichen Lebensbildern gefeiert wurde. Luise von Plönnies aus Hanau (1803—1872, zuletzt in Darmstadt lebend) zeigt in den „Gedichten" (1844) und „Neuen Gedichten" (1850) ein ansprechendes beschreibendes Talent, das über die Form mit großer Sicherheit gebietet, wie dies besonders in ihren Sonettenkränzen „Abälard und Heloise" (1849) und „Oskar und Gianetta" (1850) hervortritt. Die magische Beleuchtung der Natur gelingt ihr vortrefflich, mag sie nun die Nordsee schildern oder das Panorama der Alpenwelt vor uns ausbreiten. Man merkt es ihren phantasievollen Dichtungen an, daß sie sich in der Schule der britischen Poesie gebildet haben, deren ernste und würdige Haltung, frei von aller krankhaften Sentimentalität, sich in ihnen wiederspiegelt. Zahlreichen Aneignungsversuchen der englischen Lyrik folgte ihre Neudichtung der niederländischen Sage: „Mariken von Nymwegen" (1853). In letzter Lebenszeit beschäftigte sich Luise von Plönnies fast ausschließlich mit biblischen Neudichtungen: „Joseph und seine Brüder" (1866), „Maria von Bethanien" (1867), „Lilien auf dem Felde", meistens poetische Reproduktionen der Psalmen; doch auf diesem Gebiet sind keine dichterischen Lorbeern zu pflücken, und statt poetischer Vertiefung tritt oft nur eine Verwässerung der kernhaften biblischen Geschichten hervor.

Melodischen Aeolsharfen- und Glas-Harmonikaklang fand Ludwig Tieck in den von ihm herausgegebenen „Liedern" von Dilia Helena (1848), die in der That recht zart hingehaucht und den Komponisten willkommen sind. Die Verfasserin dichtet hin und wieder, wie ein lyrisches „Käthchen von Heilbronn", mit einer Übertreibung der mädchenhaften Hingebung, welche ihrem Ritter Strahl ein höchst glückliches Leben bereiten muß. An einem einzigen freundlichen Worte, einem einzigen Gruße täglich will sie sich genügen lassen;

sie will ihm die Hand küssen und den Boden, den sein Fuß betritt; sie will seinen Wunsch erfüllen, noch eh' ihn ein Wort geboten hat:

O nimm mich an als deine Magd
Und dulde mich in deiner Nähe!

In der That, eine besser qualifizierte Heiratskandidatin als das Mädchen, das „diesen Wunsch“ und dies Geständnis ablegt, hat nie in Versen und Prosa existiert!

Agnes le Grave (Johanna Holthausen), eine Freundin und Jüngerin des berühmten Philologen Boeckh, bezeichnet den höchsten technischen Aufschwung unserer Frauenlyrik, indem sie in ihren „Dichtungen“, (1859) und „Dichtungen,“ zweite Sammlung (1864), sich im Aufbau der antiken Strophen mit vieler Formgewandtheit versucht, ohne daß der harmonische Abschluß des Inhalts durch diese kühnere Metrik gefährdet wird. Wie Agnes le Grave als die Schülerin Platen's, so erscheint als Vertreterin der politischen Lyrik Luise Otto-Peters, geb. am 26. März 1819 zu Meißen, welche das Streitroß der Parteiwut mit mutiger Energie tummelt und in den „Liedern eines deutschen Mädchens“ (1847) und „Westwinds Lieder“ (1849) im schwunghaften Stil der revolutionären Epoche für die Freiheit aller Völker der Erde eine Lanze einlegt. Eine tüchtige Gesinnung, wie sie Luise Otto auch später bewährte, muß für manche Unklarheit des Gedankens und manche Inkorrektheit der Form entschädigen. Tief schwermutsvoll sind die Gedichte: „Blüten der Nacht“ (1856), von Amara George, der Gattin des Dichters Alexander Kaufmann, die am 5. Dezember 1835 in Nürnberg geboren, eine Schülerin Daumer's, gleich diesem 1858 zur katholischen Kirche überging. In den Gedichten ist der Schmerz der Dichterin über das Selbsterlebte, das ihre Seele darniederdrückte, zu unmittelbar mit der vom Fieber zitternden Hand niederge-

schrieben. Wo ihr aber eine künstlerische Gestaltung gelingt, da gewinnt die Melancholie der Dichterin etwas eigentümlich Anmutendes.

Hier erwähnen wir noch die lebendig auffassende Touristin Emma von Niendorf (Frau von Suckow), welche den Norden und Süden Deutschlands und auch Paris mit litterarischen Intentionen bereist und Gegenden und Menschen in oft treffender, sinniger, aber auch hastiger Weise abspiegelt, rasch zufahrend in Stil und Urteil, aber von liebenswürdiger Wärme in ihren halb modernen, halb mystischen Überzeugungen, für die Biographien Lenau's, Justinus Kerner's, Schubert's u. a. durch scharfe Beobachtungen eine ergiebige Quelle; Adelheid von Stolterfoth, in ihren „rheinischen Liedern und Sagen" (1839) anmutend, wenn auch hier und dort mit der metrischen Form überworfen; die Gräfinnen Luise zu Stolberg-Stolberg („Kriegslieder" 1841), und Elisabeth Zedlitz-Trützschler („Gedichte" 1870), beide, namentlich die letztere, von männlichem Schwung, so daß man ihre Gedichte wegen ihres heroischen Grundtons in der Form der Lyrik als Schwertlilien bezeichnen könnte; Auguste von Roemer (Wellen und Wogen" 1868), ungleich in der Form, doch oft von glücklichem Wurf der Empfindung und des Gedankens; die Romanschriftstellerinnen Mathilde Raven („Aus vergangener Zeit" 1863), mehr der ernsten Muse des Gedankens huldigend, Franziska Gräfin von Schwerin („Alphabet des Lebens" 1856, „der Stunden Gottesgruß" 1859) und Julie Burow „Gedichte" (1858), eine aufgeklärte Lebensmoral für Frauen im Stil des poetischen Albums vortragend, und viele andere, welche bereits den Übergang in die anonyme Lyrik der Frauenzeitungen und der auf eigene Kosten gedruckten und in Freiexemplaren verbreiteten „Sammlungen" bezeichnen.

Auch im letzten Jahrzehnt, besonders in neuester Zeit sind einige Dichterinnen von unleugbarem Talent aufgetreten. Carmen Sylva, Elisabeth Königin von Rumänien. Als Prinzessin zu Wied am 29. Dezember 1843 im Schlosse zu Neuwied in den schönen Rheinlanden geboren, deren landschaftliche Anregungen in ihren Poesien nachwirkten, hat sie 1869 den Hohenzollern'schen Prinzen geheiratet, welcher Fürst von Rumänien geworden war, und sie errang später mit ihm zugleich die Königskrone. Ihre erste Sammlung von Dichtungen „Stürme" (1880) zeigte bereits die ganze Eigenart ihres Talentes. In „Sappho" hat sie den Stoff abweichend von der alten Sage gestaltet, mit seltener Prägnanz des Ausdrucks, welche auf eine glückliche Inspiration deutet. In der zweiten Dichtung „Hammerstein", in welcher ein mittelalterlicher Stoff in allitterierenden Trochäen behandelt wird, ist die heimatliche Rheinlandschaft, Fels, Wald und Strom oft weihevoll geschildert. Bedeutender sind die Dichtungen „Jehova" (1883) und „die Hexe" (1882). Jehova ist ein großgedachtes Dichtwerk, mit selten poetischer Lapidarschrift ausgeführt, gleichsam der Extrakt sämtlicher Ahasverosdichtungen. Alles ist mit erstaunlicher Prägnanz zusammengerafft; die Höhenpunkte der Sage werden gleichsam mit poetischen Blitzen beleuchtet. Und wenn „Jehova" eine Galerie von Fresken ist, von geschichtsphilosophischen Propyläen, Bild an Bild gereiht, so ist „die Hexe", zu welcher das Cauer'sche Bild der Dichterin die Anregung gegeben hat, nur eine einzige Gestalt in verschiedenen Stellungen. Wie in „Jehova" poetische Metaphysik, so herrscht hier poetische Plastik; freilich keine selbstgenugsame Plastik, sondern es spielen hochromantische Reflexe über den wechselnden Bildern hin und her. Die Hexe ist eine verdammte, todbringende Schöne; der Jäger liebt sie, er klettert zu ihrer einsamen Höhe empor, wo aus ihrem funkelnden Goldhaar

tödliche Blitze zucken; sie ist selig in dem Gedanken, von einem unschuldigen Gemüt geliebt zu werden, bis sie, im winterlichen Eispalast am Meer von ihm aufgesucht, mit ergriffen von seiner heißen Leidenschaft, mit ihm zu Grunde geht. In der Gedichtsammlung „Meine Ruh“ (1884), welche den Titel führt von dem rumänischen Sanssouci der Königin, dem Schlosse Sinaja, seiner Park- und Waldeinsamkeit, welchen der von den Karpathen herabströmende Pelesch, dem sie ihre „Peleschmärchen“ abgelauscht, durchfließt, mutet vor allem die Selbständigkeit des Denkens erfreulich an, die so vielem Hergebrachten den Krieg erklärt: ein Quell von Sprüchen, wie in Rückert's Dichtungen, flutet uns entgegen, und viele von ihnen haben jene schlagende Form, die sich dem Gedächtnis einprägt. Die Königin, die auch der Erde Leid erfahren und eine Tochter verloren hat, giebt ihrem Mutterschmerz oft rührenden Ausdruck. Auch das Gemälde der von Schmerz erstarrten Niobe, welcher Kinderstimmen, wenn sie Mutter rufen, noch selbst ihr steinern Herz zerreißen, erhält durch diesen Schmerz eine ergreifende Färbung. Ähnliche Gemälde aus der Götterwelt, wie auch poetische Erzählungen, in denen oft die Herbheit des Tons überwiegt, finden sich häufig in der Sammlung. Carmen Sylva ist keine Dilettantin: der Dilettantismus wandelt am liebsten in ausgefahrenen Geleisen, liebt das Glatte und Gefeilte, das Regelrechte, welches sich nachahmen läßt. Bei Carmen Sylva aber bricht eine ursprüngliche Begabung oft hervor, wie ein Wildbach gewaltig mit schäumendem Sturz, und findet erst allmählich ein geregeltes Bett. In der That kann man der Dichterin eher den Vorwurf machen, daß sie in ringender Gedankenarbeit bisweilen die dichterische Form sprengt und sie dann spröde und zerklüftet erscheinen läßt. Als Übersetzerin „rumänischer Dichtungen“ (1881) zeigt

Carmen Sylva das eifrige Bestreben, dem Genius des Volkes, dessen Krone sie trägt, gerecht zu werden.

Wir nennen neben Carmen Sylva in erster Linie Isolde Kurz, Tochter von Hermann Kurz, geb. am 21. Dez 1853 in Stuttgart, die jetzt in Florenz lebt. Daß Italien ihre zweite Heimat geworden, das zeigt sich in ihren „Gedichten" (1889), die ein schwunghaftes Loblied auf das Land enthalten. Auch benutzt sie mit Vorliebe die Form der italienischen Dichter. In dem Totenkranz „Asphodill" sind es vorzugsweise Sonette mit anmutig verschlungenen Strophen, die sie auf das Grab eines beweinten Toten legt. Überhaupt muß man der Dichterin das Lob großer Formgewandtheit, schöner Klarheit in Gedankengängen, harmonischer Vers- und Reimbildung spenden: ein Lob, das man vielen ihrer Schwestern in Apoll vorenthalten muß, deren Gedanken oft so verworren sind, wie die aus einem Haufen Werg hervorgezausten Fäden. Zeugen die künstlicheren Strophenformen für die Formbeherrschung der Dichterin, so finden sich auch unter den anderen Liedern und Gedichten einige, die zartempfunden und stimmungsvoll hingehaucht sind. Die Gedichte schlagen verschiedene Tonarten an; doch es ist nirgends hohler Klingklang, es ist in allem Geist und Seele. Gleiches läßt sich den Gedichten von Alberta von Puttkamer (geb. in Glogau am 5. Mai 1849, jetzt in Straßburg lebend als Gattin des Staatssekretärs) nachrühmen, sowohl der ersten Sammlung „Dichtungen", die 1885 erschien, wie den neuen „Akkorden und Gestalten" (1890). Wir erhalten den Eindruck, daß ihre dichterischen Ergüsse aus einem innern zwingenden Triebe hervorgegangen sind: ihre Gedichte sind nicht Blätter aus einer Studienmappe, es ist ein origineller kühner Wurf darin. Sie singt acht Lieder und Balladen, wie das blonde Gretchen am Spinnrocken; sie hat etwas von einer Faustine, etwas Hochstrebendes und Dämonisches.

Schon die Widmung in ihrer ersten Sammlung ist für ihre Dichtweise charakteristisch. Der Feuerräuber Prometheus, mit dem sich die weibliche Spinnrockenlyrik selten zu schaffen macht, führt sie den nebelverhüllten Weg zum Parnaß, zum lichten fernen Geiste des Schönen; seine Fackel leuchtet ihr als Gottesfunken. Das Oden- und Hymnenartige gelingt ihr besser als das einfache Lied. Durch ihre Gedichte zieht sich meistens der schwermütige Grundton der Chopin'schen Nocturnos, sie hat eine gewisse Vorliebe für die Darstellung des Blasierten und genial Liederlichen wie Alfred de Musset und trifft daher die eigentümliche, oft glühende, oft fahl verloschene Färbung; ihre Klippe ist das Überschwängliche, die gelegentliche Aufbauschung oft unbedeutender Gedanken. Im Gegensatz zu dieser Dichterin ist Frida Schanz mehr dem stilleren Gefühl, mehr inniger Liederdichtung zugewendet. Frida Schanz, jetzt Frau Soyaux, ist geb. am 16. Mai 1851 in Dresden als Tochter des Dichters Julius Schanz und seiner Gattin Pauline Schanz, die ebenfalls in „Gedichten" (1883), dem Epos „das Rosenmärchen" (1859) viel formgewandtes Talent bekundet hat. Wie ihre Mutter hat auch Frida Schanz zahlreiche Jugendschriften verfaßt; sie ist eine der beliebtesten Album- und Journaldichterinnen. In ihren „Gedichten" (1889) herrscht oft ein melodiöser Zug und Schmelz; oft nimmt sie einen mehr feurigen Aufschwung, wie in dem Gedicht: Das Trinklied der Freiheit"; doch wiegt bei ihr das Stimmungsvolle zarter Empfindungen vor. Von den österreichischen Dichterinnen ist vor allem die jüngstverstorbene Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almasy zu nennen (geb. am 8. April 1845 zu Ofen). In ihren „Gedichten", welche ihr Gatte in Wien der ebenfalls als Dichter bekannte Graf Albrecht Wickenburg („Eigenes und Fremdes" 1874) aus ihrem Nachlasse 1890 herausgegeben, zeigt sich, neben warmer, melodiös ausgedrückter Empfindung

und einem leidenschaftlichen Zug oft ein volkstümlicher Ton mit humoristischer Färbung ausgeprägt. Eugenie delle Grazie (geb. am 14. August 1864 in Unter-Weißkirchen), die als blutjunge Dichterin mit ihren „Gedichten" (1882) auftrat, überraschte durch großartige Natur- und Geschichtsbilder sowie durch eine gewisse kühne Naivetät im Ausdruck der Empfindungen. In ihrem Epos: „Hermann" (1883), in welchem sie sich an einen Stoff wagte, dem sie doch nicht gewachsen war, ist bisweilen der epische Ton glücklich angeschlagen; doch versandet der epische Strom oft genug; befremdend aber sind einzelne im Hamerling'schen Kolorit ausgemalte Szenen und einzelne herausfordernde Cynismen. Bis jetzt ist die Dichterin die Erfüllung der Verheißungen schuldig geblieben, welche in den ersten Proben eines frühreifen, aber überschätzten Talentes lagen.

Achter Abschnitt.

Epische Anläufe:

Ludwig Bechstein. — Adolf Böttger. — Otto Roquette. — Karl Simrock. — Gottfried Kinkel. — Wolfgang Müller. — Oskar von Redwitz. — Christian Friedrich Scherenberg. — Theodor Fontane. Otto Gruppe. — Joseph Victor von Scheffel. — Julius Wolff. — Rudolf Baumbach. — Wilhelm Hertz. — Julius Große. — Paul Heyse. — Hermann Lingg. — Wilhelm Jordan. — Adolf Glaßbrenner.

Seitdem der Prälat Ladislav Pyrker mit seinen Versuchen, das langatmige Hexameter-Epos und seine Göttermaschinerie wieder in die deutsche Litteratur einzuführen, gescheitert ist; seitdem die fortschreitende litterarhistorische

und ästhetische Bildung das Wesen der alten Volksepopöe in seinen konkreten Voraussetzungen begriffen hat, als einer bestimmten Epoche nationaler Entwickelung angehörig; seitdem ist die epische Dichtung überhaupt in Mißkredit gekommen, und man hat nicht bloß jene überlieferte, sondern jede streng epische Form aufgegeben. Man hat auf der einen Seite behauptet, das Epos der Neuzeit sei der Roman; auf der anderen hat man das Epische und Lyrische zu verflechten gesucht oder vielmehr nur mit der leichten epischen Balladen- und Romanzenfärbung lyrische Dichtungen überhaucht. Das eine ist gewiß so einseitig, wie das andere, und eine künstlerisch strebende Zeit wird die Sonderung der Formen und Gattungen, die Grundbedingung der Kunst, wieder ins Werk setzen. Schon Schiller nannte den Romanschreiber nur den Halbbruder des Dichters, und wenn wir auch große dichterische Talente haben, welche in Romanen dichten, so folgt daraus keineswegs, daß der Roman das Epos ersetzen könne; ebensowenig wie aus der leicht erlernbaren Kunstfertigkeit, Metrum und Reim zu bewältigen, die Gleichgültigkeit der metrischen Form folgt. Der echte Dichter wird durch Metrum und Reim gehoben und geadelt, und abgesehen davon, daß die geschlossene Form auf Maß und Gliederung überhaupt hindrängt, erhält die Dichtung durch den Vers das eigentlich Bleibende, Denkwürdige, Monumentale; sie prägt sich dem Gedächtnisse der Nation ein, und nicht umsonst bringen die Grammatiker ihre Regeln und Ausnahmen in Verse. Im Gedächtnisse der Nation zu leben: das ist der hohe Zweck, das alte Recht der Dichtung; das erst ist ihr wahres Leben. So lebten selbst Klopstock's schwerwuchtige Hexameter und Odenstrophen; so leben noch heute Schiller's und Goethe's Verse, feststehende Elemente der Bildung und des geistigen Schmuckes. Geistvolle, jungdeutsche Schriftsteller führten eine Zeit lang einen Vernichtungskrieg mit dem Verse;

sie wollten alles in Prosa auflösen, in eine geschmeidige, rhythmisch gärende, poetisch glänzende Prosa; sie gaben dem Verse Abschwächung des geistigen Gehaltes und der originellen Kraft Schuld; sie erklärten ihn für eine künstlerische Notwehr dichtender Mittelmäßigkeiten. Gewiß mit Unrecht; denn wenn es auch Epochen der Mattheit und Verwässerung giebt, in denen der Fall der Verse ein traditionelles Gepräge erhält, so wird der Genius und schon das Talent stets Kraft und Originalität am schlagendsten in der Art und Weise ausdrücken, wie sie mit ihrer geistigen Eigentümlichkeit den Vers durchdringen. Wer Rückert und Schefer, Grün und Lenau, Herwegh und Freiligrath, Platen und Heine vergleicht, der empfindet gewiß gleich den durchgreifenden Unterschied der Talente schon im Versgepräge; denn wie der Gang den Menschen, so charakterisiert der Vers den Dichter. Doch auch in vielen anderen Beziehungen kann der Roman das Epos nicht ersetzen; eben so wenig freilich, wie das Umgekehrte stattfindet. Der Kreis ihrer Stoffe ist ein verschiedener. Was sich für den Roman eignet, eignet sich nicht für das Epos; ein großartiger, echt nationaler Stoff, der würdigste Fund eines epischen Dichters, würde sich in keiner Romanform angemessen behandeln lassen. Wenn auch der neue epische Dichter vom Romanschreiber lernen wird, nicht in die altberühmte epische Langeweile zu verfallen, so wird er doch nie in Spannung und Verwickelung ihm in jene Geheimnisse des prickelnden Reizes und des echauffierten Effektes folgen, die nur in eine Ästhetik für Leihbibliotheken gehören. Doch auch das vorwiegend lyrische, fragmentarische Epos, das von so zahlreichen Talenten gepflegt wird, genügt nicht der strengeren epischen Form. Ihm fehlen die Ruhe, die Würde, die Ganzheit, die plastische Herausmeißelung der Charaktere und Situationen, die großen Züge eines umfassenden Kulturgemäldes: notwendige Elemente

jeder wahrhaft epischen Dichtung, durch welche sie sich von der Ballade und poetischen Erzählung unterscheidet. Die reine Herausbildung epischer Dichtung ist deshalb ein berechtigtes Streben der Zeit, obwohl die bedeutenderen Talente bisher auf diesem Gebiete das Übergewicht der Lyrik nicht verleugnen konnten: so Anastasius Grün im „letzten Ritter", Lenau in den „Albigensern" und im „Savonarola", Beck in „Jankó", Meißner in „Zizka", Eichendorff in „Julian," Bodenstedt in „Ada", u. a. Erst in neuester Zeit schlugen besonders Wilhelm Jordan, Hermann Lingg, und zum Teil auch Robert Hamerling wieder einen mehr epischen Ton an. Die Dichter aber, die das alte Epos pflegten, hatten nicht die Bedeutung, ihm eine neue Form aufzuprägen, und konnten nur dazu beitragen, den Ruf der Trivialität und Langweiligkeit, in den das Epos geraten war, nach besten Kräften zu stützen. Man würde sich irren, wenn man das Vorhandensein eines solchen Makulaturepos leugnen wollte. Im Sande des deutschen Buchhandels sickert manches Wässerchen, das niemals zum Bache wird, niemals einen Spiegel und eine Strömung gewinnt. Ja, hin und wieder sind von diesen kühn zugreifenden, aber verborgenen Homers, Dantes und Tassos treffliche Stoffe gewählt worden. Wir rechnen dazu gerade nicht die neuen Messiaden und Evangelienharmonien: „den Heiland" in zwölf Gesängen, „den Sieg des Kreuzes", „Paulus", auch nicht die langatmige Legendenepik, welche besonders durch „die heilige Elisabeth von Ungarn" von Katharina Dietz, eine Dichtung von nicht weniger als neunundzwanzig Gesängen, vertreten wird; aber Stoffe, wie ein „Gustav Adolf", ein „Friedrich der Große", ein „Napoleon," ein „Blücher", ein „Columbus," selbst ein „Mazeppa" und „Ulrich Zwingli", welcher letztere mit der heiligen Elisabeth von Ungarn das Märtyrerlos teilt, in neunundzwanzig Gesängen gefeiert zu werden, haben doch offenbar

episches Vollgewicht und verdienten, nicht Versmacher, sondern Dichter zu begeistern.

Die lyrisch-epische Dichtung steht gegenwärtig in vollster Blüte; alle Richtungen der Zeit, von der süßesten und nichtigsten Märchenpoesie der sprechenden und spazierengehenden Blumen bis zur fanatischen Missionspredigt in Versen und den Soldatengedichten mit Schnurrbart und Schwadronshieben, haben sich in dieser Zwitterform abgelagert. Mittelalter und Neuzeit, alle Provinzen und Gegenden, nicht bloß Schwaben und Österreich, sondern auch der Rhein und die Mark finden sich vertreten in Bezug auf ihre epischen Schätze, und die Dichter lassen sich ohne Mühe nach den Gegenden gruppieren. [1])

Eine selbständige Stellung behauptete der Thüringer Ludwig Bechstein (geb. am 24. November 1801 in Weimar, gest. am 12. Mai 1860 als Hofrat in Meiningen), der sich wie Adolf Bube um den Sagenschatz des Thüringer Landes große Verdienste erworben hat und als Novellist und Erzähler teils auf dem Boden der Geschichte und der Sage, teils aus dem modernen Leben heraus, doch mit durchgängiger Anlehnung an das Volkstümliche und Realistische, der Unterhaltungslektüre viel Willkommenes geboten hat. Die wissenschaftliche Forschung in altem Leben und alter Dichtung, in alten Märchen und Sagen, die er durch Begründung antiquarischer Vereine und Zeitschriften bewährte, giebt auch

[1]) Eine sehr gediegene Sammlung der reichen Schätze epischer und episch-lyrischer Dichtung, welche unsere Nationalliteratur überhaupt, besonders aber in neuerer Zeit aufzuweisen hat, mit fleißigen kritischen und bibliographischen Exkursen ist das Werk von Ignaz Hub, „Deutschlands Balladen- und Romanzendichter", dessen umfassender Schlußband: „Deutschlands Balladen-Dichter und Lyriker der Gegenwart" (1874) diese in gediegener Beurteilung, mit warmer Anerkennung des Gelungenen und mit zahlreichen Proben ihrer Dichtungen vorführt.

seiner poetischen Produktivität einen Mittelpunkt, obwohl es ihr im ganzen an einer ausgeprägten Physiognomie fehlt. Das Einfache, Faßliche, die behagliche Mitte im Denken und Empfinden ist sein Element. Ebenso einfach ist die Form, ohne alles Gewagte und Kühne im Ausdrucke, leicht verständlich; aber auch ohne Erhebung und Schwung. Seine Phantasie, bereichert durch die Zuflüsse der alten Sagenwelt, ist nicht ohne Erfindung und gebietet über eine Menge von Anschauungen; aber seine Art und Weise, sie aneinander zu reihen, ist locker, äußerlich, arabeskenhaft. Ein Bildchen wird neben das andere gehängt; man wandert wie durch eine Gallerie, und fällt auch von außen klares und gutes Licht auf die Bilder, so fehlt doch ihnen selbst die höhere geistige Magie der Beleuchtung. Von Bechsteins Werken gehören hierher: „Die Haimonskinder“ (1830), „der Totentanz“ (1831), „Gedichte“ (1836) und „Faustus“ (1833). Keine philosophische Nötigung, kein Denkertrieb, von Problemen angereizt, hat den Dichter zu diesen Stoffen des Gedankens hingeführt, sondern die alte Volkssage hat ihn einfach auf dies Gebiet geleitet. „Der Totentanz“ ist eine poetische Illustration der Bilder Holbein's, eine sinnige Deutung, welche die einzelnen Situationen klar und schlagend erfaßt, eine Feier des düster waltenden Verhängnisses, welches in der Regel als eine rächende Macht erscheint und dabei schonungslos gerade die Gewaltigen der Kirche und des Staates erfaßt. Diese Bedeutung des Todes, als einer rasch treffenden Waffe der schlagfertigen Nemesis, herrscht schon im Holbein'schen „Totentanz“ über das Elegische vor, das bei dem Abstreifen schuld- und harmloser Blüten ergreifend wirkt. Die dichterische Sprache bewegt sich in althergebrachten Geleisen, ohne einen unnötigen Staub von Bildern aufzuwühlen oder den einfachen Gedankengang nnd eine oft triviale Moral durch tiefe, kühne Wendungen zu unterbrechen.

Am schwunghaftesten erscheint uns der Triumphgesang der „Todesengel“:

Rauschet, feiernde Gesänge,
Dröhnet, Donnerharfenklänge,
Aufwärts aus der Grabesenge.

Was auf Erden auch bestehe,
Sinkt und bricht in bangem Wehe,
Rufen wir ihm zu: Vergehe!

Wie der Erste uns verfallen,
Fiel mit ihm das Los von allen,
Die das Leben noch durchwallen.

Keinen werden wir verschonen
Nicht in Hütten, nicht auf Thronen,
Waffen schirmen nicht und Kronen.

Schwacher Menschheit stolze Träume,
Ihrer Hoffnung Blütenbäume,
Modert unser Hauch im Keime!

Jeder Hader wird geschlichtet,
Jede Sünde wird gerichtet,
Jedes Leben wird vernichtet.

Ob auch mancher kräftig strebe,
Ob er hundert Jahre lebe,
Endlich saftlos sinkt die Rebe!

Sei's die Blüte, sei's die Traube,
Nie gesättigt von dem Raube,
Sammeln wir den Staub zum Staube,

Bis das Leben all' erkaltet,
Bis der Erdball selbst veraltet
Und die Urnacht wieder waltet.

In „Faustus“, einer jener neuen poetischen Nachdichtungen der alten Sage, welche das Ungenügende der Goethe'schen Behandlung dieses Stoffes hervorgerufen hat, würden wir zwar vergebens nach einer auf majestätischen Gedankenschwingen hochstrebenden Poesie suchen, oder nach

jener Fülle beißender Sarkasmen und dämonischer Ironie, welche uns einmal mit der Gestalt des Mephistopheles notwendig verknüpft erscheinen. Doch wenn wir uns auch nicht in jener hohen Region des Genius befinden, so ist hier dafür keine Spur von jener vornehmen Geheimthuerei, allegorischen Rätselspinnerei, kunsthistorischen Symbolik, von jener ungenießbaren Mythenvermischung, durch welche Goethe im zweiten Teile die Faustsage verfälscht hat. Der nüchterne Verstand unseres Poeten geht einen geraden Weg. Faust tritt hier mehr als der volkstümliche Magier auf; eine Fülle von Zügen und Situationen aus der Volkssage, wie z. B. „der Zaubermord", zeigt uns in pikanter Weise den Realismus der Magie und giebt anschauliche, drastische Bilder. Helena erscheint hier gar nicht als Repräsentantin der Antike; aber menschlicher, einfacher, eine Fürstentochter voll Liebe, kein Zaubertrugbild, das Faustus verstößt. Daß die Hölle ganz ehrlich ihre Rechte geltend macht und zuletzt ohne das barocke Gelüst, durch das bei Goethe der Teufel verspielt, ohne ein seraphisches Konzert von Gnadenarien die Poesie den Gefallenen in ihr Heimatland entführt: das ist eine vernünftige und ansprechende Schlußwendung einer Dichtung, die ohne alle mystische Verhüllungen uud gelehrte Prätensionen den Kern der alten Sage einfach herausschält. In der nachgelassenen epischen Dichtung: „Thüringens Königshaus, sein Fluch und Fall" (1865) führt uns Bechstein die Kämpfe der deutschen Urzeit gegen äußere und innere Feinde vor, Kämpfe, in welche der große Gedankenkampf zwischen Christentum und Heidentum mit hereinspielt, ohne die Plastik des Epos zu erreichen, doch in einem umfassenden Gemälde von lebendigem Kolorit in meistens kernhafter Form. Die überreiche Handlung sprengt freilich den Rahmen der einheitlichen Epopöe und löst sich in eine Folge von Erzählungen auf.

Ebenso isoliert, wie Bechstein, steht in unserer Litteratur ein anderer Dichter, Adolf Böttger aus Leipzig (geb. am 21. Mai 1815, gest. am 15. November 1870 in Gohlis), der talentvolle Übersetzer Byron's, Pope's, Milton's und Ossian's, von denen besonders Byron auf die Richtung seines Talentes großen Einfluß ausübte. In der That würde Böttger in England und Frankreich bei weitem größere Anerkennung für seine poetischen Werke gefunden haben, als in Deutschland, das überhaupt mit solcher Anerkennung geizt. Wenn man von dem Poeten Schwerwiegendes in Bezug auf Gedankenfracht, Originelles und eine scharf ausgeprägte geistige Richtung verlangt, so sind dies Anforderungen, denen das außerordentlich formgewandte, gefällige Talent Böttger's trotz lebendiger Phantasie und dichterischer Unmittelbarkeit des Empfängnisses und der Produktion nicht zu entsprechen vermag. Böttger's isolierte Stellung verhinderte ihn überhaupt, im Anschlusse an andere, Hand in Hand mit Vertretern einer Richtung, unter irgend einer Rubrik ins Pantheon zu gelangen, denn was der Deutsche nicht gruppieren kann, das ist für ihn verloren.

Böttger's Werke sind: „Gedichte" (1846), „Johannislieder" (1847), „Auf der Wartburg" (1847), „ein Frühlingsmärchen" (1849), „Till Eulenspiegel" (1850), „die Pilgerfahrt der Blumengeister" (1851), „Düstere Sterne" (1852), „Habana" (1853), „der Fall von Babylon" (1855), „Cameen" (1856), „Buch der Sachsen" (1858), „die Tochter des Kain" (1865), „Heilige Tage" (1865), „Neue Lieder und Dichtungen" (1868), „das Galgenmännchen" (1870)[1].

---

[1]) Adolf Böttger's „Gesammelte Werke" (6 Bde., 1864 — 66).

Es läßt sich nicht leicht eine ansprechendere Lektüre denken, als die der meisten Böttger'schen Dichtungen. Es ist ein Lesen ohne Hindernisse; Bilder, Empfindungen, Gedanken sind glatt und glänzend poliert; nirgends eine Unebenheit, ein Auswuchs, eine Geschmacklosigkeit. Das allzu Süßliche ist ebenso vermieden wie das Überkräftige, wie jede Unnatur in den Situationen, Begebenheiten, Gefühlen, wie alles Nebelhafte in den Gedanken. Dennoch hält man den Lorbeerkranz zaudernd in der Hand! Es ist als ob die Lieblinge der Kamönen ungezogen sein müßten, und in der That waren nicht bloß Aristophanes und Heine, sondern auch Schiller und Goethe ungezogen. Gärender Most, überschäumende Kraft aus geistigen Tiefen heraus mag später Maß und Schranke finden; aber man fühlt die ursprüngliche Eigenheit der Weltanschauung und die Energie des Denkens auch in der umgeläuterten Form. Geistige Bedeutung allein schafft große Dichter und unterscheidet die Schillers und Goethes von den Matthissons und Höltys. Bei Böttger sieht man, wie er die Stoffe ohne innere Nötigung, oft auf äußerliche Veranlassung ergreift; er wird jeden Stoff geschickt anfassen und mit glänzenden Funken des Talentes flüchtig beleuchten; doch es fehlt ihm die nachhaltige Glut der Begeisterung. Er entwickelt oft einen charmanten, anmutigen Humor; aber dieser ist nur neckisch spielend, nur darüber hingehaucht, nur Goldschaum auf Äpfeln und Nüssen und nicht die Goldmine eines Shakespeare und Jean Paul. Böttger's Erotik ist anmutig; aber es fehlt ihr das unsagbare Etwas, das Goethe's Liebesgedichte auszeichnet: die innerste Wärme der Empfindung, die Wurzeln, die in die Tiefe gehen. Überhaupt ist Böttger's Talent vorwiegend beschreibend; die poetische Schilderung und Erzählung ist sein Genre, bald mit Hinneigung zum Heroischen und Abenteuerlichen, bald mit Vorliebe für das

märchenhaft phantastische. Von den ersten, an Byron's Art und Weise anklingenden Dichtungen möchten wir der „Habana" den Vorzug geben. Die Schilderung des exotischen Lebens ist blühend und reich; die Situationen sind zwar mehr novellistisch erfaßt, als plastisch gestaltet, aber doch klar gezeichnet und spannend, und besonders gegen deu Schluß hin erhebt sich die Sprache zu einem mächtigen Schwunge, welcher großen kulturhistorischen Perspektiven gerecht wird. Auch in den „düsteren Sternen", im „Pausanias" finden sich einzelne Schilderungen von Glanz und Schwung, aber auch jene erkaltende Glätte, welche nichts ausprägt und nichts einprägt. Ebenso vermissen wir in dem „Fall von Babylon" die größere Tiefe der geistigen Gegensätze, welche durch den Stoff gegeben sind, und die durchgreifende und einleuchtende Motivierung der Situationen.

Zu den bedeutenderen Dichtungen Böttger's gehört „Die Tochter des Kain", wenngleich sich der Dichter hier sehr abhängig zeigt von Byron's „Heaven and Earth" und Lamartine's „Chûte d'un ange". Das Gedicht ist die Theodicee einer Unschuld, welche den Verlockungen eines proteusartig sich verwandelnden gefallenen Engels Jetzer Horra widersteht und zuletzt durch ihre Liebe zum Sohne Abels die erste Blutschuld sühnt. Es fehlt der Dichtung nicht an jener Metaphysik, welche Byron's altbiblische Mysterien kennzeichnet. Das Bild der Mutter Lilith als der Urmutter der Wollust ist nicht ohne schwunghaft große Phantasie gezeichnet.

Im Drama versuchte sich Adolf Böttger mit einem Stück „Agnes Bernauer" (1845), welchem indes die dramatische Energie fehlte, und kurz vor seinem Tode mit einer phantastischen Märchendichtung „Das Galgenmännchen", einer Faustiade en miniature, welche jedenfalls

zu den sinnreichsten Erzeugnissen des Dichters gehört und an drolliger sowie origineller Erfindung reicher ist als seine meisten frühern Dichtungen. Der Held des Gedichts, in verzweifelter Stimmung wie Byron's „Manfred“, mit Selbstmordgedanken umgehend, findet einen Retter in einem Kavalier, der ihm das gold- und glückbringende Galgenmännchen verkauft. Das Geld muß sich Theobald erst borgen. Eine unheimliche Bedingung ist dabei: er kann den bösen Geist nur gegen die Hälfte des Einkaufsgeldes wieder los werden. Das Galgenmännchen zaubert ihm nun Schätze in Fülle und eine modische, üppige Geliebte herbei; doch der Rest des Glücks ist Überdruß, elegisches Gedenken an die erste Liebe zur holden Martha, eine Liebe, die der Fluch der sterbenden Mutter geschieden hat. Theobald schenkt das Galgenmännchen fort; doch er kauft es wieder, ohne es zu wissen, indem er einem Tabuletkrämer für einen Heller seinen ganzen Kram abkauft, unter dem es sich befindet. Um es los zu werden, muß er die Hälfte des Einkaufspreises, also einen halben Heller zahlen. Woher einen halben Heller nehmen? Das Amulet seiner frommen Martha aber ist eine solche allerkleinste Münze, ein halber Heller, und rettet ihn von der Macht der Bösen. Ein origineller, tiefpoetischer Gedanke!

Eine andere Gattung Böttger'scher Gedichte lehnt sich an die Poesie der Königin Mab und des Sommernachtstraumes und an Grandvilles gezeichnete Blumen-Maskeraden an; es ist die Beseelung der Natur, aber nicht durch die im großen waltende Weltseele, sondern durch phantastische Geisterchen; es ist der Diminutiv-Pantheismus, die Nipptisch-Mythologie, welche zuletzt in eine Art poetischer Potichomanie ausartet, die auch auf die hohlsten Töpfe ihre Blumen klebt. „Das Frühlingsmärchen“ Böttger's verdient von diesen Dichtungen, die zum Teile als bestellte Illustrationen zu

buchhändlerischen Prachtwerken erschienen, wohl den Vorzug, indem es eine politische Tendenz humoristisch in das schalkhafte Treiben der Naturgeisterchen hineinverwebt. Die Rebellion der Geisterschar wird uns in anmutig fließenden und hüpfenden Versen, die ein reichhaltiges humoristisches Taufregister der Gnomen und Elfen enthalten, geschildert. So lieblich die Naturmalereien sind, so reizend die duftige Liebe von Hyacinth und Liliade gemalt ist, so liegt der Schwerpunkt dieser Dichtung doch ausnahmsweise auf ihrem Grundgedanken, der mit einer bei Böttger seltnen Kraft und Klarheit hervortritt. Es ist ein Tendenzmärchen, welches ein Regiment der Harmonie und Liebe feiert, dessen Vertreter der Elfenkönig Oberon ist. Er überläßt die empörten Geisterscharen selbst ihrer anarchistischen Zügellosigkeit, in welcher sie ein Reich von Glück und Freiheit aufgeben. Er schildert ihnen das Los der Sterblichen:

Wenn Fürst und Volk sich wechselweise
Bekämpft in angestammtem Haß,
Freiheit und Joch in stetem Kreise
Abwechseln sonder Unterlaß:
So ist dies nur der Staubgebornen
Uraltes, schwer verhängtes Los,
Und die Verdammten, wie Erkornen,
Macht nur der Tod erst fessellos.
Jahrhundert rollt sich zu Jahrhundert
In ewig gleicher Ebb' und Flut:
Verflucht wird, was man erst bewundert,
Gesegnet, was vermodert ruht.

Nachdem die Nixen und Gnomen einen argen Wasser- und Feuerspektakel entfaltet haben, in welchem das duftige Liebespaar untergeht, kehren sie unter Oberon's Zepter zurück; der Regenbogen des Friedens wölbt sich wieder:

Im Echo verhallen die Donner sacht,
Wenn von Gipfel zu Gipfel sie gleiten,

Als murmelte leis im Traum die Natur
Von trüben, vergangenen Zeiten!

An „das Frühlingsmärchen“ und „die Pilgerfahrt der Blumen“ von Böttger lehnt sich eine umfangreiche Toiletten-poesie an, die Gutzkow mit dem bezeichnenden Namen „Lovely-Poesie“ getauft. „Das Frühlingsmärchen“ verdient durch die Vollendung der Form und den geistigen Faden, der hindurchgeht, wohl den Preis von allen. Die Kunst, in jede Blume ein Menschengesicht hineinzuschauen, den Dialekt der Vögel zu studieren, die verschiedenen Elfen, Gnomen und Nixen in Schlachtordnung zu stellen und menschliche Erlebnisse in diese Welt duftiger Gebilde hinüberzupflanzen, eine leicht zu handhabende Kunst, drohte allgemein verbreitet und jedem ernsten poetischen Streben gefährlich zu werden. Besonders in einer so wenig blumenreichen Gegend, wie die Mark, in welche bereits die Romantiker ihre schwebenden Phantasiegärten hingezaubert hatten, ergriff die Poeten ein wahrer Taumel dieses Naturkultus, dieses niedlichen Blumengötzendienstes, dieser keuschen Metamorphosenpoesie, welche die sinnlichen Greuel Ovid's vermied und die ars amandi ins Ätherische übersetzte. Freilich blieb beim Publikum das Gefühl nicht aus, das Freiligrath so meisterhaft in „der Blumen Rache“ geschildert hat; es wurde betäubt vom narkotischen Dufte dieser Flora, deren organische Basen als leichtbeschwingte Seelchen in diesen Versen umherflattern. So wenig sich ein märkischer Kiefernwald zu erzählen hat, es müßten denn alte Geschichten von den Quitzows und Lützows sein, so dichtete doch Gustav Edler Gans zu Putlitz aus Retzien in der Priegnitz hier sein vielgelesenes, an sinniger Naturpoesie reiches Büchelchen: „Was sich der Wald erzählt“ (1850), und das Publikum der Salons lauschte mit freundlichster Aufmerksamkeit auf diese zwitschernden Naturgeheimnisse. Dennoch erinnerte diese Poesie an

die Vögel im Bauer: sie pickte aus der Hand, aber es fehlte ihr der Flügelschlag und Liederschmelz der ambrosischen Freiheit. Fouqué's reizende „Undine“, der allerdings die Seele fehlte, während diese Duodezblumisten fast zu viel Seele konsumierten, fand zahlreiche Nachtreterinnen. Der Litterarhistoriker kann über diese Blumen-, Elfen- und Nixenlyrik, über diese homöopathische Naturpoesie nur flüchtig hinweggehen; denn diese Gedichte sehen sich alle so ähnlich, wie die Gesichter auf den Modekupfern. Was würde es helfen, „die Pilgerfahrt der Rose“ von Moritz Horn, „Prinzessin Ilse“, die „Liande“ von Julius Schanz, die Mondstrahlenjungfrau „Luana“ von Gustav zu Putlitz und zahlreiche Arabeskendichtungen näher zu prüfen, den sauberen Goldschnitt der Form, die Klarheit und den Fluß der Verse, die Lieblichkeit der Naturbilderchen zu loben? Aus „der bezauberten Rose“ von Ernst Schulze und der Fouqué'schen „Undine“ lassen sich mit einiger Phantasie und Versgewandtheit die allerniedlichsten Kombinationen zurecht machen, ein elfenbeinernes Elfen- und Nixenschachspielchen, dessen Figuren nur auf blumengewirkten Feldern hüpfen und laufen. Diese Lovely-Poesie war eine Mode, wie die Potichomanie; sie gehörte zu den epidemischen Kinderkrankheiten und mußte bei reinerer Luft verschwinden. Eine solche Manie isoliert, was als Episode berechtigt ist, und macht daraus ein Drama. Einige dieser Dichter haben indes Ansprechendes und Liebliches geschaffen. Moritz Horn (geb. 1814 zu Chemnitz) hat in der erwähnten von Schumann komponierten „Pilgerfahrt der Rose“ (1851), in der „Lilie vom See“ (1852) und den „Neuen Dichtungen“ (1858) recht duftige Waldbilder gegeben.

Ein Geistesverwandter Adolf Böttger's ist Otto Roquette (geb. am 19. April 1824 zu Krotoschin, seit 1869 Professor am Polytechnikum in Darmstadt), nur daß dieser

weit mehr für das sangbare Lied und seinen Goethe'schen Schmelz organisiert ist, während bei jenem die Gabe poetischer Erzählung und glänzender Schilderung vorwiegt. Auch sucht Roquette mehr eine kräftige patriotische Tendenz in den Vordergrund zu stellen. Otto Roquette hat seinen Namen durch „Waldmeisters Brautfahrt, ein Rhein-, Wein- und Wandermärchen“ (1851) zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Ein lustiger Burschenton, lebendiger Jugendmut und naive Weltanschauung zeichnen dies Märchen vorteilhaft aus. Es gehört zwar auch zur Nipptischpoesie der Natur, und ihre possierlichen Geisterchen sind die humoristischen Hauptakteurs; aber die Frische der Darstellung und Empfindung, der kecke, burschikose und doch nie plumpe Ton, die heitere Empfindung lassen es aus dem Kreise der süßlichen Lovely-Litteratur heraustreten. Sein Thema ist die Feier eines heiteren Lebensgenusses, wie sie die lachende Natur der Rheinlandschaft, ihre Anmut und Schönheit und der süße Rausch ihrer Weine in den Gemütern hervorrufen. Dem jugendlichen Dichter wird seine studentische Wanderung um so leichter, als er kein schweres Gedankenbündel mit sich herumträgt. In lustigen Bildern, kecken Sprüngen, in einer nicht immer klar geordneten Folge der Erzählung giebt das Märchen der phantastischen Freiheit, die sein gutes Recht ist, uneingeschränkten Spielraum. Hervorzuheben sind einzelne humoristische Arabesken, besonders aber die eingestreuten Lieder, welche eine frische unmittelbare Empfindung atmen und in der lieblichsten Form hingehaucht sind. Später hat Otto Roquette zwei größere epische Dichtungen: „der Tag von Sankt-Jakob“ (1852) und „Herr Heinrich“ (1854) herausgegeben, in denen er einen ernsteren Anlauf nimmt und sein Talent, das zuerst nur mit dem vergänglichen Reize der Jugendfrische auftrat, an größeren Stoffen versucht. Doch in beiden Dich-

tungen gelang es ihm nicht, das unverwischte Gepräge großartiger heroischer und nationaler Poesie und ihren erhebenden Ernst festzuhalten. In das Schlachtgemälde des Schweizer Heldenkampfes spielt eine trivial-novellistische Liebesgeschichte ohne den Schwung und Adel, durch welchen Schiller im „Tell“ die Episode von Rudenz und Bertha zu geistiger Ebenbürtigkeit mit den großen Zügen des nationalen Freiheitskampfes erhob, mit herein; und in „Herr Heinrich“ ist das phantastisch Sagenhafte mit dem trocken Historischen keineswegs zu künstlerischer Harmonie und Einheit vermählt. Die schwunghaften Schilderungen im „Tage von Sankt-Jakob“, die reizenden lyrischen Blüten von Goethe'schem Schmelz in „Herr Heinrich“, sowie einzelne köstliche, phantasievolle Naturgemälde und schalkhaft neckische Genrebilder stehen isoliert in diesen Dichtungen, und was sie miteinander verknüpft, das ist ein chronikenhaft dürrer Erzählungsfaden, das sind hölzerne und nüchterne Verbindungsglieder gereimter Historie ohne allen poetischen Adel. Es fehlt bei Otto Roquette das würdevolle Gleichmaß epischer Dichtung, welches auch das minder Bedeutende, das notwendige Verknüpfende und Erläuternde nicht fallen läßt, sondern auf gleicher dichterischer Höhe zu halten weiß. Er ist nur warm, wo die Stimmung und Empfindung ihn hinreißt, und deshalb mehr Lyriker, als Epiker. Sein „Liederbuch“ (1852) enthält Lieder, die unmittelbar an Goethe erinnern durch jenen unnachahmlichen graziösen Hauch des Gefühls, welcher die Strophen wie sanftgekräuselte Wellen in anmutigster Weise bewegt. In „Hans Heidekuckuck“ (1855) findet sich jene liebenswürdige Naivetät wieder, welche „Waldmeisters Brautfahrt“ ausgezeichnet; ebenso jenes Talent für historische Genremalerei, das wir in den Goslar'schen Bilderszenen des „Herrn Heinrich“ zu entdecken glaubten; doch ist auch hier geschichtliches Tableau und

Genrebild in künstlerisch unklarer Weise gemischt. Auch auf dem Gebiete des Romans, der Novelle und des Dramas hat sich Otto Roquette versucht; sein „Heinrich Falk“ (3 Bde., 1858, 2. Aufl. 1879) ist ein psychologischer Künstlerroman von großer Glätte und Grazie der Behandlung, welche der Dichter selbst bei den gewagten, grellbeleuchteten Katastrophen nicht aufgiebt. Die Ausführung ist reich an psychologischen Feinheiten, und besonders erweckt der Charakter der Sara Interesse. Die Genrebilder aus Atelier und Werkstatt und aus der Welt des scharfgegeißelten Pietismus muten indes mehr an, als die Enthüllungen aus dem Reich der Herzensgeheimnisse, über welchem doch für Menschen gewöhnlichen Schlages eine allzu zweifelhafte, künstlerisch gedämpfte Beleuchtung schwebt; denn in das Empfinden fein und nervös organisierter Künstlernaturen kann sich der Sinn des Volkes nur schwer versetzen. Als feinsinniger und eleganter Novellist hat sich Otto Roquette in mehreren Sammlungen bewährt: „Erzählungen“ (1859), „Neue Erzählungen“ (1862), „Luginsland“ Novellen (1867), „Welt und Haus“, Novellen (2 Bde. 1871). „Der Maigraf“ (2. Aufl. 1879) und „die Prophetenschule“ (2. Aufl. 1862), „das Buchstabierbuch der Leidenschaft“ (1878). In den „dramatischen Dichtungen“ (1867) fehlt weder die Korrektheit der Motivierung und des Ausdruckes, noch Grazie und Adel der Darstellung, wohl aber der Sinn für das dramatisch Wirksame; es fehlen scharfgezeichnete Charaktere sowie der hinreißende Ausdruck der Leidenschaft. Weder „die Protestanten in Salzburg“, noch „Sebastian“ erheben sich zu großartiger dramatischer Bewegtheit.

Otto Roquette hatte in „Waldmeisters Brautfahrt“ die Rheinlandschaft zum Mittelpunkte seiner idyllischen, humoristischen, lyrischen Arabesken gemacht. Der majestätische,

heiterflutende Strom mit seinen Rebenhügeln hatte seit alter Zeit die Liedergabe in seinen Anwohnern befruchtet. Nicht bloß die Poesie der heiteren Zecher, welche mit Begeisterung sangen:

Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben,

auch der ernste Sinn geschichtlicher Betrachtung, angeregt durch die zahlreichen Burgtrümmer auf seinen felsigen Ufern und die ehrwürdigen Städte, deren Mauern er bespült, fand reiches Genüge in der alten Sagenwelt, die sich an ihn knüpft; und wenn die Kinder der Neuzeit, das Haupt geschmückt mit den Reben des Dionysos, des befreienden Gottes, in heiterer Weltlust es vergessen wollten, daß sich auch alte ernste, prächtige Dome in seinen Fluten spiegeln, so gemahnte sie daran ein Dichter der Rheinpfalz, der das katholische Mittelalter, nicht in heiliger, stiller Feier, sondern mit fanatischer Missionswut heraufbeschwor. Von jenen volkstümlichen Sagendichtern des Rheinlandes erwähnen wir nur Karl Simrock, Gottfried Kinkel und Wolfgang Müller von Königswinter; aber der Heros des Ultramontanismus der Toilettentische, Oskar von Redwitz, muß wegen seiner großen Erfolge, die er als ein Herwegh des Katholizismus feierte, eingehender berücksichtigt werden.

Karl Simrock aus Bonn (geb. am 20. Mai 1802, seit 1850 Professor der altdeutschen Litteratur an der Universität Bonn, wo er am 18. Juli 1876 starb), der ausgezeichnete Übersetzer des Nibelungenliedes, des Parzival und Titurel, der Gudrun und des Amelungenliedes, ein mit dem Geiste altdeutscher Poesie vertrauter Dichter von gründlicher germanistischer Gelehrsamkeit, debütierte seltsamer Weise als selbständiger Poet mit einer Verherrlichung der französischen Julirevolution, welche seine Entlassung aus dem Staatsdienste zur Folge hatte. Das Gebiet der politischen Lyrik, das er mit jenen Gedichten: „Drei Tage und drei Farben“ (1830) betreten, blieb später von ihm in den „Gedichten“

(1844) die manche kräftige, oft aber auch gesucht altertümelnde Ballade enthalten, unangebaut. Indes hat sich sein Talent am glänzendsten in der Reproduktion altdeutscher Dichtungen bewährt, und wenn auch sein Hauptwerk: „Wieland der Schwind“ (1835) mehr eine selbständige Dichtung ist, durchdrungen vom kräftigen, nicht tändelnden Geiste des Mittelalters, so ist sie doch nur eine freie Ausführung der alten epischen Sage des Amelungenliedes. Doch das Harte und Naturwüchsige derselben, so plastisch die Ausführung Simrock's und so glücklich und gesund der oft durchbrechende Humor, so meisterhaft die Beherrschung der altdeutschen Nibelungenstrophe ist, deren Berechtigung für das größere deutsche Epos schwerlich bezweifelt werden dürfte, stieß das moderne Publikum zurück, das sich für die alten Recken nur begeistert, wenn sie als süßliche Chevaliers der Nipptischromantik erscheinen oder in gewaltsamer Weise aus irgend welchen Heilsrücksichten heraufbeschworen werden, um die Tendenzen der „Umkehr“ zu predigen und zu verkörpern. Humoristisch heiter ist „Bertha die Spinnerin“ (1853). Simrock's Sammlung der „Rheinsagen aus dem Munde des Volkes“ (1850), seine Herausgabe der „deutschen Volksbücher“ (1839—67), sein „Heldenbuch“ (6 Bde. 1843 — 49), eine Sammlung nur eigener Gedichte aus dem Gebiete der deutschen Heldensage, zeugen von einem bewußten, einheitsvollen Wirken, das feste Ziele verfolgt, nach edler Volkstümlichkeit strebt und die Wissenschaft und das nationale Leben in förderlicher Weise zu vermitteln sucht. Die „Legenden“ (1855) dagegen enthalten des echt Volkstümlichen nicht viel, desto mehr des bedeutungslos Äußerlichen, wenn man diese Überlieferungen vom dichterischen oder sittlichen Standpunkte aus betrachtet. Oft stört die burleske Motivierung tragischer Handlung, oft der cynische Ton der Naivetät, oft, wie in „Sankt Sylvester“, die all-

zugroße Breite der Ausführung bei geringem geistigen Gehalt[1]).

Eine einzelne niederrheinische Sage, die bereits mehrfach die Dichter angeregt hatte und von Arnim in buntwunderlicher Weise behandelt worden war, wurde durch einen anderen rheinländischen Poeten zu einer größeren epischen Dichtung ausgesponnen: wir meinen „Otto der Schütz" von Gottfried Kinkel aus Oberkassel bei Bonn (geb. am 11. August 1815). Kinkel, der Sohn eines evangelischen Pfarrers, später ein Schüler Hengstenberg's, theologischer Kandidat, Lizentiat in Bonn, Hilfsprediger in Köln, war von Anfang an durch eine weiche, träumerische, hingebende Phantasie charakterisiert, welche sein Herz den verschiedenartigsten Einflüssen offen hielt. Schon die vielen sentimentalen Jugendliebschaften, die uns Adolf Strodtmann in der Biographie Kinkel's (2 Bde., 1850) mit störender Ausführlichkeit geschildert, zeugen von der Empfänglichkeit seines Gemütes, obwohl sich in ihnen nur die ganz triviale Liebesbedürftigkeit eines jungen, blonden Kandidaten ausprägt. Es ist bekannt, wie Kinkel durch seine Liebe zu Johanna Mockel, der geschiedenen Frau des Buchhändlers Mathieux in Köln, vom orthodoxen Glauben abgelenkt, den er stets nur mit Phantasie und Gefühl aufgefaßt hatte, und zu einer pantheistischen Weltanschauung bekehrt wurde. Im Jahre 1842 hatte er seine gesammelten „Predigten" herausgegeben; 1843 heiratete er die Präsidentin des dichterischen Bonner „Maikäferbundes", die Liederkomponistin und Märchendichterin Johanna, welche durch die Bekehrung eines theologischen Privatdozenten hinlänglich ihre geistige Überlegenheit an den Tag gelegt. Kinkel trat nun aus der theologischen Fakultät aus, da er seiner freieren Richtung

---

[1]) Höcker, Karl Simrock (1877).

wegen mancherlei Mißhelligkeiten mit den geistlichen Behörden ausgesetzt war; er ging zur philosophischen Fakultät über, hielt Vorlesungen über Kunstgeschichte und Litteratur und verfaßte sein verdienstliches Werk: „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern“ (1845), welches allgemeine Anerkennung fand und seine Ernennung zum Professor der Kunst- und Litteraturgeschichte zur Folge hatte. Das Jahr 1848 ergriff mit seinen politischen Aufregungen Kinkel's Gemüt aufs lebhafteste. Er organisierte die Demokratie im Bonner Kreise, übernahm die Redaktion der Bonner Zeitung, stiftete einen Handwerkerbildungsverein und wurde 1849 zum Abgeordneten der zweiten Kammer gewählt. Bekannt ist sein entschiedenes Auftreten als Deputierter der äußersten Linken, seine revolutionäre Exaltation nach Auflösung der Kammern, seine Teilnahme an dem verunglückten bewaffneten Zuge der Bonner Demokraten nach Siegburg, an dem pfälzischen Aufstande, wo er als Adjutant Fenner's von Fenneberg fungierte, an der badischen Revolution, wo er unter Willich's Fahnen in der Freischärlerkompanie Besançon diente, seine Verwundung und Gefangennehmung an der Murg, seine Verurteilung durch das preußische Kriegsgericht, seine Haft in Naugardt und Spandau, seine abenteuerlich kühne Befreiung durch Karl Schurz, sein Aufenthalt in London, seine Reise nach Amerika. Eine Biographie, welche den Dichter selbst zum Helden eines epischen Gedichtes qualifiziert, erregt natürlich die Erwartung, daß in den Kinkel'schen Poesien ein revolutionärer Schlachtlärm erbraust, gegen den selbst die Herwegh'schen Lerchenlieder der Freiheit verstummen müssen. In dieser Erwartung wird man indes in befremdender Weise getäuscht. Kinkel ist ein Revolutionär, aber kein revolutionärer Dichter. Als der Sturm kam, riß er ihn mit fort; aber so tapfer er für die einmal als wahr erkannten Prinzipien kämpfte, so wenig

war diese Erkenntnis bei ihm eine innere Nötigung seiner Natur, so sehr wurde er stets durch äußerlichen Anstoß bestimmt. So finden sich in seinen Gedichten nur wenig Spuren jener stürmischen Freiheitsbegeisterung, welche er in seinem Leben bewährte. Auch darf man sich darüber nicht täuschen, daß Kinkel's Dichterruf erst durch das spannende Interesse, das seine Lebensschicksale einflößten, ein nationaler wurde, und daß seine dichterischen Produktionen, trotz aller Klarheit und Anmut der Form, doch zu sehr eines originellen Gepräges entbehrten, um in weiteren Kreisen Aufsehen zu machen. Seine in hastig begeistertem Treiben verlodernde geistige Kraft offenbarte überhaupt nur eine geringe dichterische Produktivität; seine Muse war lange Zeit hindurch gänzlich verstummt, obwohl außerordentliche Erlebnisse einem bedeutenden Dichter die höchsten Impulse gegeben hätten. Kinkel offenbart in seinen „Gedichten“ (1843) eine weiche, liebenswürdige, aber mehr passive Natur; er führt uns die Entwickelung seines Geistes, den Kampf, das unbefriedigte Ringen seiner skeptischen Übergangsepoche, das Schwanken, Sehnen und Leiden seines Herzens in klaren, schönen Bildern vor. Seine Muse besitzt Adel, Grazie der Form und ein inneres seelenvolles Leben; aber es fehlt ihr der höhere Gedankenschwung, der Nerv eines starken, bedeutenden Geistes. Die Empfindung wird von ihm klar und voll, warm und erwärmend, ohne Tändelei und Künstelei ausgesprochen. Eine köstliche Probe dieser Dichtweise ist sein „Gruß an mein Weib“. Dennoch neigte sich Kinkel's Talent mehr zu epischer Schilderung. Viele Gedichte zeigen ein liebenswürdiges pittoreskes Talent, das ohne prunkenden Farbenaufwand lebendige Bilder hervorzaubert, mag es nun eine arkadische Sonntagsidylle oder eine italienische Landschaft oder selbst Rom mit seinem Kapitole und der Peterskirche besingen.

In den „Bildern aus Welt und Vorzeit“ offenbart sich Kinkel's episches Talent schon in bestimmteren Zügen, ob er nun Gestalten deutscher Sagen, eine „Brynhildis“, einen „Dietrich von Berne“, oder römische Heldenbilder, einen „Scipio“ und „Cäsar“, oder Helden und Heldinnen der Legende heraufbeschwöre. Einzelne, oft mit Herwegh's Schwung ausgeführte Anklänge an seine wildbewegte Lebensepoche finden sich in der zweiten Sammlung der „Gedichte“ (1868); ja sogar einzelne Lieder aus dem Naugardter Zuchthause, darunter ein im Béranger'schen Stil gehaltenes Gedicht: „Der letzte deutsche Glaubensartikel“, mit kecken Reimen und mutigem Refrain. Im ganzen aber hat die Verbitterung, die in diesen Gedichten herrscht, etwas Unpoetisches. Edler und klarer sind die Gedichte, in denen die patriotische Gesinnung des Dichters in der Ferne, in England und Amerika duftige Blüten treibt. Die Sammlung enthält überdies zwei bis drei gelungene Balladen und anmutige Lieder, in denen das einfache Gefühl vorherrscht, so namentlich das Gedicht: „Neue Heimat“, in welchem Kinkel seine neue Liebe und Ehe und das häusliche Asyl feiert, das er sich an den Ufern des Züricher Sees begründet hatte, nachdem sein Londoner Familienglück durch den traurigen Selbstmord seiner geistreichen Johanna schmerzlich zerrüttet worden war. Er war von London, wo er seit 1853 als Professor an der Hochschule für Damen thätig gewesen war und auch öffentliche Vorlesungen gehalten hatte, 1866 nach Zürich als Professor der Archäologie berufen worden, wo er am 12. November 1882 starb.

Seine größere Dichtung: „Otto der Schütz“ (1846) zeichnet sich durch Klarheit, Glätte und Milde des Ausdruckes, durch ansprechende Einfachheit, durch saubere Farben einer doch warmen und lebendigen Schilderung und besonders durch den unverfälschten, rein menschlichen Adel aus, mit

welchem uns in Uhland'scher Weise das Mittelalter vorgeführt wird. Hier ist keine Spur jener reaktionären Tendenz, welche aus den alten Rittern und Knappen Missionäre feudalistischer und pietistischer Theorien macht. Dagegen erquicken uns rein menschliche Beziehungen, und der liebliche Hintergrund, ein Kranz idyllischer Arabesken, rahmt in anmutiger Sinnigkeit und Einfachheit die frischen, graziösen Gestalten ein. Kinkel's zarte und duftige Behandlungsweise hält sich von jeder Bilderüberladung frei; aber es fehlt ihr auch wieder die markige Kraft der Zeichnung; die weichen Tinten sind vorherrschend, und so lieblich die Ausführung ist, so wird das Gedicht doch durch keinen fesselnden Grundgedanken getragen. Diesen Grundgedanken vermissen wir nicht in dem Trauerspiele: „Nimrod" (1857), dem einzigen Dichtwerke, mit welchem Kinkel das zehnjährige Verstummen seiner Muse unterbrach. Kinkel's Intention war, die Genesis des Tyrannentums poetisch darzustellen, und der Held seiner Tragödie ist der erste Jäger, der zum Fürsten, der Fürst, der durch die Macht der Verhältnisse zum Despoten wird. Das Stück ist ein menschheitliches Kulturgemälde aus grauer Vorzeit, reich an einer gedankenvollen Lyrik, die oft aber, besonders in den weitausgeführten Vergleichungen, mehr epische als dramatische Gedankenschößlinge treibt, wie überhaupt die dramatische Motivierung nicht markig genug erscheint. Ja, wir möchten sagen, ihm fehlt jene große Simplizität, welche den Zuständen, die es schildert, angemessen wäre und Gedanken und Gestalten wie bedeutsame Götterbilder in den Stein haut; ihm fehlt jene Naivetät, welche das Werk hinmeißelt um des Werkes willen, so daß es mit stiller Würde seine Deutung in sich selbst trägt. Der Dichter ist selbst zu sehr ausführlicher Interpret; er weiß zu sehr um alle Beziehungen, die er sinnvoll hineingelegt; ja es ist gärender Most vom Jahre 1848, der in

diese Schläuche urweltlicher Kultur gefüllt wird! Wir hören oft die Sprache der modernen Volkstribune, und jene wild-emanzipierte Ada erinnert weniger an die Amazonen des Morgenlandes, als an revolutionäre Heldinnen zu Pferde. Den Charakteren fehlt die vorweltliche ungebrochene Marmorgröße, durch welche ihr Kampf stark und fesselnd hingestellt wird. Diesem Kampfe sind die Spitzen abgebrochen, Vater und Sohn treten sich mit schwankender Empfindung gegenüber; ein weichlicher Zug geht durch die Dichtung, gerade an den Stellen, welche das Hervortreten dramatischer Energie zu fordern scheinen. Dagegen bilden die Gruppen der Jäger, Nomaden, Ackerbauer und Priester treffliche kulturhistorische Reliefs.

Noch größerer Einfachheit als Kinkel, einer Einfachheit des Ausdruckes, welche überhaupt für die rheinischen und schwäbischen Dichter, gegenüber den österreichischen, schlesischen und norddeutschen, charakteristisch ist, befleißigt sich ein anderer rheinischer Dichter: Wolfgang Müller aus Königswinter (geb. am 15. März 1816, gest. am 29. Juni 1873 zu Neuenahr), der sich durch manche anspruchslose und angenehme Produktionen beliebt gemacht hat. Er begann mit alltäglicher Liebeslyrik, an welche sich einige revolutionäre Exerzitien mit vormärzlichem Odenschwunge anschlossen, ohne daß sich seine Begabung auf diesem Gebiete heimisch fühlen konnte. Durch seine rheinische Sagensammlung: „Lorelei“ (1851), ein episches Rheinpanorama, einen lyrischen Wegweiser, der von Burg zu Burg, von Stadt zu Stadt eilend, überlieferte Stoffe aufsucht und in gefälligen Formen neudichtet, gewann der junge Poet zuerst ein größeres Publikum. Diese „Balladen und Romanzen“, die sich an frühere ähnliche Versuche anschlossen, haben einen angenehmen Guß und Fluß und sind recht säuberlich ausgeführt, obgleich in allen solchen lokalen Sammelpoesien das vor-

wiegende Interesse, den reichhaltig gegebenen historischen Stoff zu Nutz und Frommen des reisenden Publikums und der historischen Genauigkeit zu erschöpfen, nicht immer die freie künstlerische Auswahl gestattet. So wäre es denn ersprießlicher gewesen, wenn der Dichter manche Sage nicht aus ihrem Eulenhorste auf den alten Burgen aufgescheucht hätte, da ihr scheuer Flug kein reines ästhetisches Interesse einflößt. Eine Idylle mit organischem Zusammenhange konnte dem Dichter indes Entschädigung für diese lockeren epischen Illustrationen geben. So schuf er: „die Maikönigin" (1852), eine reizende Rheinidylle, freilich ohne die großen Perspektiven von „Hermann und Dorothea", ein Gemälde des Volkslebens und der Volkssitte, der heiteren Winzerfeste und der Naturtragödien, welche die arkadische Ruhe unterbrechen, der Wassersnot und Feuersbrunst. Der einfache Stil und die Anmut der meisten Schilderungen erheben dies Gedicht über das Niveau der versifizierten Dorfgeschichten. Müller's Dichtung: „Prinz Minnewin" (1854) dagegen ist ein humoristisch-geschwätziges Märchen, reich an lieblicher Naturlyrik, an satirischen Glossen und erheiternd durch eine originelle Allegorik des Vogelreiches. Den Ton heiterer Idyllik trifft Wolfgang Müller in dem „Rattenfänger von Sankt Goar" (1854). Besser als „Johann von Werth, eine deutsche Reitergeschichte" (1858), in welcher doch der große Wurf fehlt und die Wouvermann'schen Kriegsgenrebilder hier und dort die Ergänzung durch ein Horace Vernet'sches Tableau vermissen lassen, sind die Märchen- und Sagendichtungen: „Aschenbrödel" (1862) und „Der Zauberer Merlin" (1871), ein Gedicht, welches, ohne den Tiefsinn der alten Sage zu ergründen, ohne eine auf den Kopf gestellte Messiade von dramatischer Großartigkeit zu sein, in schlichter und anmutiger Weise den Zauber der Liebe besingt, der selbst die

Zaubermacht des größten Magiers überwindet. Die ganze Fülle seiner Rheinpoesie hat Wolfgang Müller gesammelt in den „Dichtungen eines rheinischen Poeten“ (4 Bde., 1871—1874), welche im ersten Band anmutige Liederklänge bieten, in den späteren teils ein umfassendes Rheinpanorama entrollen, teils epische am Rhein spielende Dichtungen bringen. Auch in novellistischer Form verwertete er die Naturpoesie und den Sagenschatz der Rheinlande, wie in den „Erzählungen eines rheinischen Chronisten“ (2 Bde., 1860—61), „Vier Burgen“ (2 Bde., 1862) u. a. Von Müller's „dramatischen Werken“ (6 Bde., 1872) verdienen poesievolle Bluetten, wie „Sie hat ihr Herz entdeckt“ den Vorzug vor den größeren Lustspielen und Dramen, wie: „Über den Parteien“ und „In Acht und Bann“, denen bei manchen warmen und frischen Einzelheiten doch im Komischen und Tragischen das eigentlich Hinreißende und auch die Sicherheit der Technik fehlt.

Von den rheinischen Poeten, welche den alten Sagenschatz hoben, ließen sich noch Alexander Kaufmann, Gustav Pfarrius und manche andere anführen; doch ein fränkischer Poet, der aber am Rhein, in Speier und Kaiserslautern sein epochemachendes Hauptwerk vollendet hat, stellt diese anspruchslosen Dichter in Schatten. Oskar Freiherr von Redwitz-Schmölz aus Lichtenau in Franken (geb. am 28. Juni 1823), längere Zeit bayrischer Rechtspraktikant, später in Bonn altdeutschen Forschungen und Studien ergeben, im Jahre 1852 als akademischer Dozent nach Wien berufen, eine Stellung, die er sich aus unbekannten Gründen bald aufzugeben gedrungen fühlte, seit 1851 mit seiner Amaranth, Mathilde Hoscher aus Schollenberg bei Kaiserslautern, vermählt, hat seit Herwegh von allen deutschen Lyrikern das größeste, rascheste, aber auch vergänglichste Aufsehen erregt, indem sein erstes Werk ihn gleich als einen der

tendenzeifrigsten Glaubensprediger zeigte, welche die deutsche Poesie kennt. Die Tendenz desselben war die kirchlich-ultramontane, und da der Katholizismus für seine Sonderbestrebungen seit langer Zeit kein poetisches Talent von nur einigermaßen durchgreifender Bedeutung aufzuweisen hatte, so war seine Propaganda mit ihren unerschöpflichen Hilfsmitteln für die Verbreitung der „Amaranth“ (1849, 36. Aufl. 1883) unermüdlich thätig. Da nun die extremen Richtungen des Protestantismus mit den ultramontanen Bestrebungen Hand in Hand gehen, so applaudierten die stillen Zirkel, die Männer der „Evangelischen Kirchenzeitung“, alle Anhänger einer pietistischen Richtung und selbst die Orthodoxen, die außer dem starren Glauben noch etwas entzündliche Phantasie und poetische Empfänglichkeit besaßen, mit nicht geringerer Begeisterung, als die Männer der Mutterkirche. Protestantische Litteraturhistoriker, wie Barthel, begrüßen in Redwitz den größten deutschen Dichter der Neuzeit, während die ästhetische, nicht tendenziös gefärbte Kritik lange Zeit hindurch von dem vielgefeierten Gedichte nur geringe Notiz nahm. Denn in den meisten Partien erinnerte es an die romantische Waldlyrik, und neu war nur die missionswütige Brandpoesie eines ultramontanen Herostrat, der alle Tempel des Gedankens mit einer dem Scheiterhaufen der Inquisition geraubten Fackel niederbrennen wollte. Der Inhalt der „Amaranth“ ist folgender: Jung Walter, anfangs als ein ehrlicher, schlichter Naturbursche mit einigen faustrechtlichen Gelüsten geschildert, dem man es gar nicht anmerkt, wie viele Bände Dogmatik, Kirchenzeitungen und Schriften von Görres er durchstudiert hat, die er später zu großer Überraschung mit Apostelschwung von sich giebt, reist nach Italien zu seiner Braut Ghismonda, die er weiter nicht kennt, die ihm aber nach gut mittelalterlichem Brauche von seinem Vater verordnet worden ist. Die Väter nämlich

kämpften im heiligen Lande als Waffengefährten, und beide hatten zur dauernden Besiegelung ihrer Freundschaft den Bund ihrer Kinder eidlich verabredet. Mit der Tochter des Waffenfreundes, Ghismonda, wird also Jung Walter infolge dieser Verabredung durch einen italienischen Abgesandten und durch seine Mutter verlobt. Auf seiner Brautfahrt nach Italien überrascht ihn ein Unwetter im Schwarzwalde und er kehrt in einen einsamen Waldhof ein, wo die Heldin des Gedichtes, Amaranth, ein einfaches, hübsches, frommes Mädchen, das indes doch von verliebten Träumen und Traumbildern heimgesucht wird, mit ihrem Vater, einem melancholischen Sängerwirte, wohnt. Der Zufall will, daß Jung Walter das Traumbild der Amaranth ist, und daß diese auch auf sein Gemüt einen wunderbaren Eindruck macht. Er verliebt sich in sie und geht in seiner poetischen Lizenz so weit, sie zu küssen. So wenig ein Kuß an und für sich zu sagen hat, so finden doch hier erschwerende Umstände statt. Denn abgesehen von der Untreue Jung Walter's gegen seine verlobte Braut, muß dieser Kuß in der Seele des einsamen Waldmädchens Hoffnungen erwecken, welche der tapfere Ritter wegen seiner anderweitigen Verpflichtungen nicht zu erfüllen vermag. Doch Walter findet ja im Gnadenschatz der Kirche Absolution für alle seine Sünden. So zieht er rüstig weiter, unbekümmert um den Brand, den er in das Herz des Waldfräuleins geworfen. Zum großen Glück für Amaranth ist die italienische Braut Ghismonda ein pantheistisches Weltkind, so daß Walter vor dem Abgrunde ihrer Skepsis und Glaubenslosigkeit zurückschaudert. Der Dichter verstattet uns einige tiefe Blicke in das Herz Ghismonda's. Sie fühlt sich natürlich unglücklich, trotz allen Prunkes in ihrer Umgebung, trotz aller Bankette und Gondelfahrten, um so unglücklicher, als der Pantheismus, mit welchem Redwitz sie ausgestattet, sehr mangelhaft ist

und nicht über jene kindische Auffassung hinausgeht, die den Menschengeist und Stock und Stein für gleichgöttlich hält, ja für inhaltsgleich. Ghismonda zeigt sich daher bei Abendbeleuchtung, bei Sternenglanz und Mondschein, in Terzinen und Sonetten, bald mit brennendem Haupte, bald mit erkaltetem Leibe, bald mit gefalteten Händen, bald mit gebrochenen Knien in allen interessanten Posituren einer unglücklichen Skepsis. Aber wie sie auch das Gewissen nagend quäle — sie triumphiert über dasselbe. Wer sie näher ansieht, kann nicht zweifeln, daß er das abschreckende Bild eines emanzipierten Weibes vor sich hat, des Weibes voll Hoffart, Gedankenstolz und Weltlust, welches mit dem Glauben an Gott auch allen sittlichen Halt verloren hat und in innerer Pein und Selbstzerstörung zu Grunde geht. Walter's scharfem Blicke war die Bresche nicht entgangen, durch welche bei seiner Ghismonda der böse Feind einzuziehen drohte, und er pflanzte alles schwere Geschütz der inneren Mission auf, um ihn wo möglich noch zurückzuschlagen. Bei diesem fanatischen Bekehrungswerke erhebt sich die meist schwächliche Lyrik von Redwitz zu gewaltigen Tigersprüngen der Begeisterung. Auf Beweise läßt sich weder Walter noch Redwitz ein. Walter will zwar seiner Ghismonda das Herz aus dem Leibe reißen, weil dort der Beweis von Gottes Hand eingeschrieben sei — ein abgeschmacktes Bild, aber sonst versteigt er sich nicht über kategorische Behauptungen, die er mit seltenem Feuereifer in die Welt schleudert. Es sind Proben einer Brandlyrik, welche die Feuer der Inquisition, die Autodafees des Mittelalters zum Lobe des Herrn wieder anstecken möchte:

Ja durch der Erde weite Lande
Möcht' ich mit Schwert und Fackelbrande
Ein gottgesandter Rächer schreiten
Und möcht' die Lügen all' erdolchen,
Und möcht' auf den erschlagnen Molchen
Dem Herrn den Opferbrand bereiten.

Doch diese Berserkerwut vermag Ghismonda um so weniger zu bekehren, als die Beweise mit Feuer und Schwert, diese ganze Hippokratische Logik, nur für gleichgestimmte Gemüter einleuchtend sind. Walter, aus Verzweiflung über seine gescheiterten Bekehrungsversuche, wirft seinen Ring ins Meer. Statt sich aber jetzt von Ghismonda loszusagen, wartet er den Tag der Trauung ab, um sie durch einen frommen Skandal zu Heil und Nutzen der Gläubigen öffentlich zu kompromittieren. Er fragt sie vor allem Volke nach ihrem Glaubensbekenntnisse und läßt die Ungläubige, auf welche noch der Bischof sein kirchliches Anathem schleudert, mit Eklat im Stiche. Nach diesem unwürdigen Benehmen reist er zurück zu seiner frommen Amaranth, freit sie und führt sie heim auf das Schloß seiner Väter.

Im Gegensatze zu den Dichtungen von Uhland, Simrock, Kinkel u. a. wird „Amaranth" zunächst durch die tendenziöse Verfälschung des Mittelalters charakterisiert, welchem alle bösen Gelüste einer viel späteren Zeit und ihm gänzlich fremde geistige Gegensätze angedichtet werden. Bei dieser durchgängigen Absichtlichkeit können auch die naiven Klänge, die Redwitz hier und da anschlägt, nur als kokett erscheinen. Ein so wenig harmloser Dichter mag noch so viel von Waldvögelein und Dornröselein singen — man glaubt nicht an diese unschuldige Hingabe an die Natur; denn sie wird gleich darauf wieder durch dogmatische Doktrinen verfälscht, die der Dichter gewaltsam auf alle grünen Reiser seiner Lyrik pfropft. Diese dogmatischen Gegensätze sind aber bei Redwitz flach und geistlos aufgefaßt; denn die Leidenschaftlichkeit vermag nicht den Geist zu ersetzen. Einem albernen Pantheismus ist eine ebenso alberne Glaubenswut, welche mit Feuer und Schwert bekehrt, gegenübergestellt: beides gleich phrasenreich und inhaltsleer. Weder Amaranth, noch Ghismonda sind Gestalten, an denen die Schöpfungs-

kraft des Dichters ästhetisches Genügen findet; und so bedeutend und poetisch wirksam diese Charaktergegensätze sein würden, wenn sie um ihrer selbst willen da wären: zu so haltlosen Schattenbildern schwinden sie zusammen, weil sie nur die Gefäße sind, in welche der Dichter seine Glaubenstendenzen positiv und negativ ausleert. Auf Herz, Sitte, edlen Sinn und Charakterwert kommt es dabei nicht im Entferntesten an: das beweist am besten Walter's herzloses und freches Benehmen seiner Ghismonda gegenüber. Durch diese Alleinberechtigung der dogmatischen Schattenwelt dunkelt auch der sonst glücklich gewählte und mit manchen anmutigen Farben geschmückte Hintergrund ein. Sonst hätten wir das Talent von Redwitz besonders in der ansprechenden Dekorationsmalerei anerkennen dürfen, indem sowohl der Schwarzwald mit seiner trauten Dämmerung dem lieblichen Bilde der Amaranth, wie der Comersee mit seinen Villen und dem glühenden Himmel Italiens der leidenschaftlichen, stolzen Gestalt Ghismonda's zu passender Folie dient. Die dichterische Form von Redwitz ist ungleich, reich an Härten und Trivialitäten und nur hin und wieder lieblich und prächtig aufblühend. Man hat die Gedanken der Amaranth, die Herbstgedanken, die Waldeslieder als eine süße, traute, keusche Poesie gepriesen. Doch die meisten dieser kleinen Gedichte sind ungelenk in der Form und entbehren aller Grazie. Auch bleibt Amaranth nicht bei stillen Gedanken und Gefühlen stehen, sondern erhebt sich zu dogmatischen Reflexionen über Erbsünde und Gnadenwahl, über Pädagogik und Kinderzucht, was bei der hölzernen Form in der Regel einen burlesken Eindruck macht. Glücklicher ist Redwitz in den Naturschilderungen und in den Schilderungen der poetischen Situation. Der Kirchgang der Amaranth, Walter's Reiterzug, die italienischen Feste mit dem humoristischen Genrebilde des tanzenden Kastellans: das sind malerische Bildchen von an-

sprechender Gestaltung, wenn sie auch etwas im Rokokostile gehalten sind. Doch am meisten in ihrem Elemente ist die Lyrik von Redwitz, wenn sie die letzten dogmatischen Trümpfe ausspielt. Da erhebt sie sich zu dem lodernden Ungestüme, zu der gewalsam fortreißenden Begeisterung eines Herwegh, läutet Sturmglocken und schleudert Fackeln im Dienste der Kirche. Das Feuer der Sankt Bartholomäusnacht spiegelt sich in diesen wildbewegten Rhythmen; aber hinter der Gewalt des Ausdruckes verbirgt sich schlecht die Ohnmacht der Gedanken. Dennoch haben gerade diese Stellen, diese fulminanten Bußpredigten, Redwitz zum Auserkorenen der neuen Kreuzritter gemacht, zum Hohenliederdichter der Kirche, wenn er auch bei ihren zürnenden Anathemen die Fackel der Poesie mit dem Fuße austritt.

Wenn die „Amaranth" durch die Poesie des Kontrastes und des theatralischen Effekts noch einen gewissen Reiz ausübte, so litten die in der nächsten Zeit geborenen Kinder seiner Muse trotz ihrer frommen, blauen Augen schon in der Wiege an geistigen Skrofeln. „Das Märchen von Waldbächlein und Tannenbaum" (1850) zeugt von den Verdrehungen der Naturwahrheit, von den Entstellungen, deren sich diese Wunderpoesie schuldig macht. Rosenkranz führt dies Märchen in seiner „Ästhetik des Häßlichen" mit Recht als Beispiel absurder Inkorrektheit an. „In diesem Märchen soll der Tannenbaum ein Symbol Gottes sein. Der Tannenbaum liebt trockenen, sandigen Grund; Redwitz läßt dennoch seinen Wurzeln einen Quell entrauschen — das soll der Mensch sein, der sich, der natürlichen Fallkraft folgend, in die Weite und Breite der Welt verliert und endlich in Gefahr ist, zu stagnieren und zu vertrocknen. Da sendet ihm der Baum einen rettenden Ast nach — und nun fließt der Bach rückwärts seinem Ursprunge wieder zu. Der Erlöser der Menschen — durch einen nachgeschleuderten Tannenast

symbolisiert: Welche dürre Nadelholzpoeterei! Ein rückwärts fließender Bach! Welch ein Tiefsinn!" Noch kläglicher offenbart sich die Ohnmacht der Poesie des jungen Glaubensbarden in den „Gedichten" (1852). Geistige Armut und hölzerne Form gehen Hand in Hand. Der Dichter echauffiert sich immerfort selbst, „um den Herrn zu besingen;" seine Poesie giebt immer die Visitenkarte ab und erscheint niemals in Person; nichts, als versifizierter guter Wille, als die monotone Phrase der Frömmigkeit. Bald seufzt der Poet:

Ich muß, ich muß
Zur Quelle des Lichts.

Dann spannt er die Natter, die ihn in die Hand sticht, als Harfenstrang auf, „der hell ins Lied der Liebe klingt," — und will dann mit dieser natterbesaiteten Harfe den Herrn besingen. Dann strebt sein Haupt dem Himmel wieder zu, und er besingt sein Lieb als ein Kirchlein mit einem frommen Glöcklein, als eine süße Nachtigall im Walde seines Herzens und bittet sie zuletzt, ihn in Gott einzuschließen. Er sieht die eingeschneite Heide und ruft aus:

So breit' sich einst um unser Haus
Der reine Schnee der Unschuld aus!

Das wird dem Hause nicht viel nützen, wenn die Unschuld vor der Thür liegt. Wie unwahr, geziert, gesucht ist diese ganze Liebespoesie! Wie lächerlich inkorrekt sind alle diese Bilder, nicht aus Fülle, Sturm und Drang des Genius herausgeboren, nicht übers Ziel geschleudert aus allzu großer Kraft, sondern matt und lahm, in erschöpfter Mühseligkeit zusammengestoppelt. Wie abgeschmackt ist diese Naturpoesie in den „Zerstreuten Blättern," die nur einen dürftigen Gedanken variiert! Der Dichter geht in den Wald, der Tannenbaum lobt den Herrn; er geht zur Birke, sie säuselt das Lob des Herrn. „Wie fromm ist die Natur!" ruft er aus; er geht zum Schlehenstrauche, dieser dankt dem Herrn

für seine Beeren; darüber „taut dem Dichter eine Thräne los," und als er gar zum armen Moose und zum kleinen Halme kommt und auch Moos und Halm nur an Gott denken, da fällt er auf die Kniee! In den „Kreuzritterliedern" feiert Redwitz nicht, wie man vielleicht vermutet, neue und fashionable Kreuzritter — nein, es sind die alten, ehrlichen Kämpen des Kaisers Barbarossa, denen der Dichter hier kleine lyrische Denksäulen errichtet; es ist der Wolfram, der Gottfried, der Hartmann, der Walter, der Ulrich, die ihre trivialen Gedanken in ebenso trivialen Versen aussprechen. Die Verwandlungen dieser Ritterbühne gehen ausnehmend rasch von statten. Zuerst sind wir in der Kammer, dann auf der Warte, dann in der Halle, im Zwingergarten, im Hofe, am Burgthore, auf der Treppe, im Saale, unterm Portale, auf der Zugbrücke, auf der Zinne, im Walde, auf der Heerstraße, auf der Fahrt, am Libanon und schließlich unter der Palme. Überall dasselbe ritterliche Sporengeklirr, anfangs Herwegh'sche Kampfeslust, zuletzt ein frommes Testament und die Seufzer „der in Thränen verschwommenen Witwen!" Eine Bereicherung von Kinderbühnen ist die Tragödie von Redwitz: „Sieglinde" (1854), welche als ein epochemachendes Werk anzupreisen, von dem aus eine neue Ära der deutschen Bühne datieren werde, sich einzelne Tendenzblätter nicht entblödeten. Außer der Einheit der tragischen Kollision, welche von dem Dichter festgehalten wurde, läßt sich an diesem Werke absolut nichts loben. Nachdem die „Sieglinde" gänzlich verunglückt war, machte Redwitz einen zweiten großartigen Versuch zur Wiedergeburt des Dramas im „Thomas Morus" (1855), indem er in dieser Riesentragödie, in welcher alle Wasser seiner Poesie spielten, einen Märtyrer des apostolischen Glaubens zum Helden machte. Trotz der endlosen Redseligkeit, humoristischen Plauderhaftigkeit und fanatisch-doktrinären Abhandlungs- und Abkanzelungs-

sucht, welche das Stück für die Bühne gänzlich unbrauchbar machen, enthält es einzelne Stellen, in denen sich eine Ader charakteristischer Kraft, andere, in denen sich ein rhetorischer Schwung nicht verkennen ließ. Da auch Thomas Morus spurlos vorüberging, schien Redwitz den Plan, als kirchlich tendenziöser Reformator der deutschen Bühne aufzutreten, vorläufig vertagt zu haben und unter den Fahnen der Birch-Pfeiffer gleichsam von der Pike auf dienen zu wollen. „Philippine Welser“ (1859) ist ein solches Bühnenstück nach dem Exerzier-Reglement der Frau Birch, ohne alle weiter gehenden Tendenzen, und erinnert an die süßen, im Munde zergehenden Lebkuchenwaren ihrer ersten dramatischen Epoche. Es wird uns, besonders im letzten Akte des Stückes, ganz „pfefferröselig“ zu Mute. Die bekannte Liebe des Erzherzogs Ferdinand, des zweiten Sohnes des nachherigen Kaisers, zur Augsburger Patriziertochter, ihre geheime Ehe und im letzten Akte die öffentliche Anerkennung derselben durch den Kaiser — das sind die dem Drama zu Grunde liegenden geschichtlichen Thatsachen, die ohne künstliche Knotenschürzung aneinandergereiht sind. Doch der Stil ist gesucht treuherzig und affektiert, reich an altdeutsch steifen und manierierten Wendungen; viele Schablonenengel der Zimmermaler gucken aus den Versen mit ihrem stereotyp holdseligen Lächeln hervor. Am unglücklichsten geschildert ist die liebwerte Augsburgerin selbst, die ihren Heiligenschein so niet- und nagelfest um den Kopf trägt, daß man keinen Augenblick in Angst kommt, sie könne ihn verlieren. Dagegen ist dem Dichter die Darstellung des deutschen Patriziertums gut gelungen, jenes großartigen und selbständigen städtischen Bürgertums, welches, einer Zeit der Kommerzienräte vielleicht nicht mehr ganz verständlich, doch ein so bedeutendes Element des ganzen Mittelalters gewesen ist. Um die Szenen zwischen

dem Kaiser und dem Bürger Welser schwebt ein Hauch historischer Größe.

Auf dieser Bahn ist dann Redwitz weiter fortgeschritten und hat, wenn auch nicht in bezug auf seine Kunst, doch in bezug auf seine Tendenzen, eine überraschende Entwickelung durchgemacht, die ihn zuletzt in das Fahrwasser der neuen Verfassungskämpfer führte und zum Lobsänger des protestantischen Kaisertums machte. Die Dramen: „Der Zunftmeister von Nürnberg“ (1860) und „Der Doge von Venedig“ (1863) zeigen einen Fortschritt in bezug auf ernstmännliche Haltung; das Süßliche und Frömmelnde war in ihnen ganz zurückgedrängt, und wenn ihnen auch der große Wurf, die fesselnde Spannung und damit die nachhaltige Wirkung auf der Bühne fehlte, so waren sie doch nicht ohne dramatisches Leben.

Auch auf dem Gebiete des Romans versuchte sich Redwitz. Sein „Hermann Stark, deutsches Leben“ (3 Bde., 1869) ist ein biographischer Roman, und seit alten Zeiten ist eine gewisse Langatmigkeit ein Vorrecht dieser Romane, welche den Helden von der Wiege bis zum Grabe verfolgen oder wenigstens bis zu jener beruhigenden Wendung in seinem Geschick, nach welcher der Romandichter sein Buch zuklappen und wie der Märchenerzähler ausrufen kann: „Wenn sie nicht gestorben sind, leben sie jetzt noch.“ Doch bei aller Weitschweifigkeit und bei einer lyrischen Dithyrambik, die in den ersten beiden Bänden oft allzu üppig aufblüht, während erst der dritte das rechte Romantempo trifft, hat der Roman einen gesunden Kern und faßt das deutsche Leben, das er nach dem Titel darstellen will, zwar nicht in seiner geistigen Tiefe, aber doch von einigen seiner erquicklichsten Seiten auf.

Der Held ist ein Advokat, dessen Kindheit- und Jugendgeschichte, studentische Fahrten und Thaten, Liebesabenteuer

und Beamtenkarrière uns zwei Bände hindurch ohne allen Schwung geschildert werden, da dies Lebensrennen ohne alle Hindernisse verläuft wie bei jedem gewöhnlichen Erdensohn. Erst als ihn der Dämon des politischen Ehrgeizes erfaßt, als er auch in der Gesellschaft die Rolle spielen will, die er in der Kammer spielt, ein Rittergut ankauft, durch den Bankrott seines Bankiers in eine bedrängte Lage gerät: da wird unsere Spannung für den Gang der Begebenheiten einigermaßen wach gerufen; der Selbstmord der reichen Bankiersfrau, einer radikalen Philosophin, auf stürmischer See bezeichnet nicht bloß einen Höhepunkt der Handlung, sondern auch der Schilderung. Obschon Redwitz sich in dieser „Melanie" eine Ghismonde als philosophischen Prügelknaben engagiert hat, ist der Geist des Romans nicht von ultramontanen Tendenzen angekränkelt. Der Held ist ein Liberaler, der gegen den Scheinkonstitutionalismus kämpft und dem Fürsten ohne Scheu sein politisches Glaubensbekenntnis mitteilt; aber dem einsamen Schäfer, welcher den Geist der Zeit verflucht, gesellt sich der Autor selbst nicht als Gleichgesinnter. Die gesunde Tüchtigkeit einer redlich strebenden Mittelpartei ist das Ideal des letztern, während seine deutschen Lebensbilder an Achim von Arnim und Riehl erinnern.

Wenn schon dieser Roman den Dichter der „Amaranth" in einer unerwarteten Wendung zeigte, so war die Überraschung des Publikums noch größer, als Redwitz nicht nur feurige Kriegserklärungen dem französischen Cäsar zuschleuderte, sondern auch in dem „Lied vom Neuen Deutschen Reich" (1871, 11. Aufl. 1876) im Heerlager des geeinigten Deutschlands erschien und dem neuen Kaiser seine Huldigung darbrachte. Ein aus mehr als fünfhundert Sonetten bestehendes Lied muß indes schon von Hause aus als ein unorganisches Kunstprodukt erscheinen. Auch klebt dem Sonetten-

konglomerat viel Ungeläutertes an. Das Sonett paßt durchaus nicht für das Erzählende; denn da jedes einzelne als ein abgeschlossenes kleines Kunstwerk den Schwerpunkt in sich selbst trägt, so kann es höchstens nur durch einen geistigen Faden lose sich an das nächste anreihen. Wenn aber erzählt wird, so ist der Faden des Zusammenhanges sehr wichtig und die Hauptsache. Dieser Fader reißt aber bei jedem Sonett wieder ab, und bei dem Wiederaufnehmen desselben wird es nicht ohne Verwickelungen und Verwirrnisse abgehen.

Überhaupt verlangt das Sonett die Meisterschaft der Form. Mag man dasselbe nun für ein Kunstwerk oder für ein Kunststück halten — man soll das erste nicht schaffen und das zweite nicht machen, wenn man nicht im stande ist, alle Schwierigkeiten als mühelos überwundene Schranken erscheinen zu lassen. Die Muse muß lächeln, wie die Trapezkünstlerin, welche bei den schwierigsten Verdrehungen sich ihre ungetrübte Grazie wahrt. Wenn einem Sonett gleichsam der Schweiß auf der Stirn steht, so ist es für die Bewunderung verloren. Wie können aber 500 Sonette ohne Sprung und Risse im unermüdlichen Guß gelingen? In der That ist dies auch bei Redwitz durchaus nicht der Fall; an Flickwörtern, Inversionen, harten Apostrophierungen, gesuchten und unreinen Reimen und geschmacklosen Bildern ist durchaus kein Mangel in diesen Sonetten; der Fluß der Melodie wird oft in ungelenker Weise unterbrochen, und nur eine kleinere Auswahl entspricht den Ansprüchen, die man an dies luxuriöse Kind der volltönenden romanischen Muse auch dann machen muß, wenn es im schlichten Gewande der sprödern deutschen Sprache erscheint.

Die Dichtung von Redwitz verknüpft in sinniger Weise die Zeit der Befreiungskriege mit der Gegenwart, ihren Kämpfen und Siegen. Ein alter Lützower Jäger, welcher

nach jenen Kriegen wegen seiner Begeisterung für Deutschland in demagogische Untersuchungen verwickelt worden war und in langer Gefangenschaft büßen mußte, entsendet jetzt seinen Sohn in den neuen Krieg. Dieser kämpft tapfer mit, berichtet über seine Erlebnisse, wird mit dem eisernen Kreuze geschmückt — und so reichen sich die beiden großen Zeiten deutscher Geschichte die Hände. Vergebens würde man indes in der umfangreichen Dichtung episch ausgeführte oder mindestens in kühnen Umrissen hingeworfene Schlachtbilder suchen; die Erzählung geht nicht über die flüchtige novellistische Skizze hinaus; am anschaulichsten ist die Kerkerhaft des Vaters dargestellt. Die Porträts des Kaisers, des Kronprinzen, Bismarck's, Moltke's sind mehr mit dem Lichte dichterischer Begeisterung illustriert, als an und für sich scharf und sprechend ausgeführt. Der Hauptinhalt des „Liedes vom deutschen Reich" ist die patriotische Reflexion, die sich bisweilen zu edlem Schwunge erhebt und einzelne festgeschlossene, erzgegossene Sonette schafft, namentlich in dem Anhange, der die meiste poetische Weihe hat. Immer aber werden diese Betrachtungen, auch wo sie sich am Spalier der publizistischen Prosa in die Höhe ranken, auch wo sie in spröder, harter Form erscheinen, freudige Zustimmung finden; denn der Dichter hat die ultramontanen Gelüste seiner Jugend gänzlich überwunden und steht, ohne jede jesuitische reservatio mentalis, mannhaft zu den Fahnen des neuen Reiches und überdies zu den Partisanen einer Freiheit, die, durch das Gesetz geheiligt, Fürstenmacht und Volksrecht versöhnt und von der Willkür knechtischer Banden freihält.

Auch auf dem kirchlichen Gebiet erschien Redwitz im offensten Widerspruch mit seiner Jugenddichtung „Amaranth", als Partisan einer freiern Richtung in seiner letzten poetischen Schöpfung: „Odilo" (1878). Hier vertrat er keine ultramontanen

Tendenzen, sondern die Toleranz und das Evangelium thatkräftiger Liebe. Die Dichtung ist eine etwas breit ergossene Biographie in Versen, oft ungelenk, oft in prosaischen Ton verfallend, doch nicht arm an Stellen von poetischem Aufschwung, von stimmungsvoller Lyrik, ja von einem gewissen genrebildlichen Humor. Viele Mönchsgesichter sind mit recht frischen Farben auf die Leinwand gemalt. Außer „Hermann Stark" hat Redwitz nur zwei Romane veröffentlicht, zuerst: „Haus Wartenberg" (1884), ein Familiengemälde mit sehr einfachen Motiven, das aber durch seinen warmen Ton auf das Gemüt wirkt und eine tapfere und edle Gesinnung atmet. Der Dichter der „Amaranth" tritt hier mit Begeisterung für den Fortschritt der Wissenschaft ein. Effektvoller ist der zweite Roman: „Hymen" (1887), der uns eine glückliche Ehe schildert: der Gatte, von leidenschaftlicher Erregung für ein schönes Mädchen fortgerissen, verfällt zuletzt dem Wahnsinn; aber im Glücke des Sohnes, der ein liebenswürdiges, geliebtes Mädchen heimführt, findet die Mutter zuletzt ihr eigenes Glück.

Seit 1872 lebte Redwitz auf seiner Villa Schillerhof bei Meran; in den letzten Jahren verfiel er in ein schweres Nervenleiden und starb am 16. Juli 1891 in der Heilanstalt Gilgenberg bei Bayreuth.

Die von Redwitz verlassene Poesie „der inneren Mission", der Gethsemanes, der Bußhemden und Armensünderglöckchen, diese Poesie mit dem Stricke um den Leib, welche mit dem ganzen blasierten Publikum von Babylon nach Jerusalem wandert, trat indes nach wie vor mit der Anmaßung auf, eine neue, christlich-klassische Epoche der deutschen Litteratur heraufzubeschwören. Wie man auch über die Tendenz der politischen Lyrik denken mochte — man konnte jenen Autoren Geist und Talent nicht absprechen; aber eine nur von der Geist- und Talentlosigkeit gepredigte Tendenz, die überdies

mit der ganzen Bildung des Jahrhunderts im schroffen Widerspruche steht, verdient trotz aller Aufdringlichkeit nur als eine vorübergehende Verirrung gebrandmarkt zu werden. Höhere Bedeutung hat Viktor von Strauß (geb. am 18. September 1809 zu Bückeburg), der schon in den „Gedichten (1841) und im „Richard" (1841) dem Pietismus des Wupperthales einen wenigstens regelrichtigen rhythmischen Ausdruck gab, in „Robert der Teufel" (1854) aber eine episch gedrungenere, auch in der Form einheitsvollere und von bestimmteren theologischen Voraussetzungen ausgehende Heilsdichtung lieferte, als „Amaranth", obwohl sich das Unwahre und Absurde vieler Doktrinen gerade in poetischer Versinnlichung am schlagendsten ausspricht. Viktor von Strauß und Torney lebt seit 1872 in Dresden. Seine diplomatische Karriere endete 1866, wo er als Bundestags-Gesandter mit der Stimme von Lippe-Bückeburg den Ausschlag gegen Preußen gab. Er hat zahlreiche theologische und religiös-wissenschaftliche Schriften verfaßt in einer den freieren Bestrebungen gänzlich abgewendeten Richtung.

Die neupreußische Kritik, welche Redwitz verherrlichte, hob neben ihm einen anderen Dichter auf den Schild, welcher indes in jeder Beziehung sein Gegensatz ist und eher der guten, altpreußischen Schule angehört: Christian Friedrich Scherenberg (geb. am 5. Mai 1798 zu Stettin, gest. am 9. September 1881 in dem Asyl Schweizerhof bei Zehlendorf), einen autodidaktischen Naturdichter, welcher lange Jahre hindurch in die stillsten Journalspalten seine wenig duftigen, aber frischblühenden lyrischen Sträuße steckte, ohne daß das vorübergehende Publikum sich um den Spender dieser Gaben bekümmerte. So führte der Dichter eine tertiäre Litteraten-Existenz, bereits gewöhnt an die traurige Verzichtleistung auf den Ruhm und mit mancherlei Sorgen und Kümmernissen

kämpfend. Nichts ist wehmütiger als das Inkognito eines Talentes, welches oft dessen ganzes Erdenwallen begleitet und selten durch einen glücklichen Zufall gelüftet wird! Und dann hängt sich die jahrelange Verkümmerung noch bleischwer an die Schwingen des aufstrebenden Talentes, indem die lange Leidensschule keine durchgreifende Bildungsschule verstattet hat. Scherenberg's scheue Muse, der irgend ein guter Genius sein „Waterloo“ (1845) ins Ohr geflüstert, erhob sich auf einmal zu einem bewunderten Fluge; sein Name wurde bekannt und genannt vor allen anderen patriotischen Poeten, und Preußens König, Friedrich Wilhelm IV., empfänglich für dichterischen Schwung, über den er selbst gebot, unterstützte sein lange ringendes und spät auftauchendes Talent. Von allen epischen Anläufen, die wir erwähnt haben, enthalten die Scherenberg'schen Dichtungen das meiste epische Element, ohne die geringste Zersetzung durch lyrische Gefühlsmomente; sie zeigen Kraft und Größe der Anschauung, Schwung und originelle Prägnanz der Darstellung; aber sie sind alle aus dem Groben gehauen; es fehlt ihnen der Geschmack und die künstlerische Harmonie. Scherenberg ist der Dichter des preußischen Patriotismus, der Horace Vernet einer modernen Bataillenpoesie. Sein Pegasus bäumt sich, wie ein Schlachtroß; aber er setzt auch über alle Barrieren des guten Geschmacks hinweg. Seine Bilder sind oft markig und gewaltig, aber auch bizarr und ungeheuerlich. Sein Stil leidet an allen möglichen Wort- und Gedankenverrenkungen, an vielen unmöglichen Wortbildungen und Satzfügungen; indes konnte man, gegenüber den vorhergenannten Lovely-Poeten und ihrer im Munde zergehenden Süßigkeit, einen Dichter von Scherenberg's Derbheit und draufloschlagenden Tüchtigkeit nur willkommen heißen. Gegenüber dem mit Blumen umkränzten, inquisitorischen Henkerschwerte des Herrn von Redwitz war Scheren-

berg's nackter, ehrlicher poetischer Haudegen mit Freuden zu begrüßen. Es bedurfte dieser gewaltsamen Luftreinigung, um die Atmosphäre deutscher Dichtung von allen benebelnden und schwächenden lyrischen Influenzen zu befreien und für die Klarheit der streng epischen Poesie geeignet zu machen. Scherenberg's Dichtungen genügen indes keineswegs den höheren Anforderungen des Epos; es sind anerkennenswerte Schlachtengemälde, in denen nur die Massen ins Feuer rücken, aus denen sich keine plastischen Heldengestalten erheben. Auch fehlt der tiefere Gedanke, die höhere, weltgeschichtliche Auffassung, selbst die Umrisse zu einem Kulturgemälde. „Erlöse uns von dem Übel Napoleon" — diese Tendenz des großen Weltkampfes wird nur naiv ausgesprochen, aber nicht in ihrer ganzen Bedeutung poetisch verklärt. Es ist eine realistische Poesie, eine Poesie der Thatsachen, von großer militärischer Bravour des Ausdruckes, meisterhaft in der Bewältigung taktischer Schwierigkeiten, im Entrollen massenhafter Bilder ohne unnötige Weitschweifigkeit, in kecken Griffen der Phantasie, welche in einem schlagenden Bilde, in einer prägnanten Wendung eine ganze Situation zusammenfassen. In dieser originellen Schlagkraft des Ausdruckes keimt das angeborene Genie hervor; aber leider erfreuen sich diese Keime keiner gedeihlichen Entwickelung, keines homerischen Sonnenscheines. Es sind instinktive Treffer; aber wie viele Nieten liegen daneben! Welch ein Schlachtfeld des guten Geschmackes ist solch eine Scherenberg'sche Schlachtdichtung! Da liegen abgeschossene Versfüße neben zerplatzten Gedankenbomben; hier massakrierte, zerhackte Konstruktionen, Perioden ohne Arme, Sätze ohne Kopf, das Prädikat auf der Brücke, das Subjekt im Graben; dort haufenweise Interjektionen, hier dichtgedrängte Gedankenstriche; dort abgerissene Worte, wie die Seufzer eines Sterbenden; hier langhingezogene, übereinandertaumelnde

Gedankenkolonnen! Alles elementarisch, ohne das entfernteste künstlerische Bewußtsein! Beste Wolle und schlechteste Wäsche — das drückt den Preis herab! Seltene Gestaltungskraft und eine ebenso seltene Form- und Geschmacklosigkeit in einer Zeit, in welcher der unreifste Schüler der Kamönen seine zierlichen, wohl skandierten Verslein glattgekämmt auf den Markt bringt.

„Waterloo“ verdient von allen Scherenberg'schen Dichtungen wohl den Preis, indem hier auch die metrische Form — die freizügigsten, fünffüßigen Jamben, die jeden Augenblick in das Gebiet der Daktylen auswandern — noch einigen Halt hat, und die Darstellung sich oft zu echt dichterischem Schwunge erhebt. Wie prächtig ist z. B. der Reiterkampf in stampfenden Jamben geschildert:

Über
Den Bergkamm und herauf an Berges Halde,
Den Säbel überm Kopf, des Rosses Bauch
Fast auf der Erde vor — herüber — und
Entgegen durch die eisernen Gassen schnaubend,
Zusammenschlägt die sausende Reiterschlacht.
Ein wirbelnder, rasender Föhn! Antreten zwanzig
Mal tausend ihren schwirren Schwertertanz
Und schlingend paarend sich den furchtbarn Reigen;
Trompeten schmettern, Nüstern schnaufen den Chorus;
Die stählernen Lüfte sprühn, der Boden funkt,
Vom trappelnden Tritt der Tanzplatz schwankt, und wenn
Die wirbelnden Paare sich fassen, lassen nicht los
Sie wieder, halten sie fest, bis rot der Eine,
Der Andre blaß, herunter von Leib und Leben:
Als tanzte Tod und Teufel auf Mont St. Jean
Den Bergtanz wieder mit hunderttausend Füßen.
Zertreten werden Bataillone, kalt
Zusammengehauen ganze Regimenter,
Vorwärts, zurück — Flut, Ebbe, Flut — schiebt hin
Und her sich die metallne See.

Die Lagerszenen durchweht ein frischer, derber, alt-englischer Humor, der aber mehr Schnaps, als Nektar und Ambrosia genießt und sich mit drastischen Kernflüchen den Schnurrbart streicht. Es ist anzuerkennen, daß die Darstellung durchweg ein unverfälschtes episches Gepräge trägt; aber auch nach den späteren Veröffentlichungen, den Dichtungen: „Ligny“ (1850), „Leuthen“ (1852) und „Abukir, die Schlacht am Nil“ (1855), „Hohenfriedeberg“ (1868) leuchtet es ein, daß die naturwüchsige Kraft des Dichters sich über die epische Skizzenhaftigkeit zu künstlerisch abgeschlossenen Schöpfungen nicht zu erheben vermag. „Ligny“ ist eine abgeschwächte Kopie von Waterloo; „Leuthen“ und „Hohenfriedeberg“, Bruchstücke aus einem großen Friedrichsepos, tragen eine Verwilderung der Kunstform zur Schau, welche für das ganze größere Werk geringe Hoffnungen erweckt hätte. Die Erzählungsweise des Dichters knüpft trocken an geschichtliche Daten an, die sie mit derbem Humor und in anekdotischer Manier vorträgt. Der etwas gewaltthätige Chronikenstil verläuft sich ohne alle künstlerischen Einschnitte, ohne alle Gruppierung der Begebenheiten: die Sprache ist oft undeutsch und so mit französischen Brocken und roh aufgenommenen militärischen Kunstausdrücken vermischt, daß es oft scheint, als hätte Riccaut de la Marlinière oder seine Kopie, der Königsleutnant Thorane, dies Epos gedichtet. Die metrischen Sechsfüßler treten alle Cäsuren mit Füßen und entziehen sich jeder, auch der freiesten Messungsmethode, so daß sie sich nur als Knüttelverse legitimieren können. „Abukir“ steht um eine Stufe höher als „Leuthen“. Abgesehen von der beliebten Sprachmengerei, der Schwierigkeit, die Technik der Marine poetisch zu bewältigen, von dem Skizzenhaften und Springenden der Darstellung und den flüchtigen Zügen, mit denen der Dichter seine Helden zeichnet, hat die ganze Schilderung wieder urkräftigen

Schwung, markiges Gepräge, eine Bildlichkeit des Ausdruckes, welche, was ein mühseliger Schuldichter in breite Gleichnisse auseinanderfädelt, in einer gewaltigen metaphorischen Wendung energisch zusammenschmelzt, so daß diese Scherenbergschen Dichtungen durch ihre gesunde und markige Kraft und ungeschulte Derbheit ein heilsames Gegengewicht gegen die süßliche und formell durchgearbeitete Lyrik der Blumen-, Wald- und Liebespoeten bilden. Man ließ sich diese poetische Kaltwasserkur, diese kräftigen Vollbäder und Douchen gern gefallen, nachdem man vorher vom trüb herabsickernden Staubregen der Lovely-Atmosphäre bis zum Unmute durchnäßt worden war.

Der markigen Richtung Scherenberg's verwandt, reiner in der Form, aber nicht von gleicher Genialität des Ausdruckes und der Darstellung ist Franz Löher in „General Spork" (1853), einem kräftig gezeichneten biographischen Heldengemälde in Versen, das von der Wiege bis zum Sarge den wackeren Haudegen durch alle Lebensschicksale verfolgt und dabei natürlich auch sehr unpoetische Perioden in gereimter Prosa berührt und besingt. Der treuherzige, chronikenhafte Stil, frei von allen überflüssigen metaphorischen Blüten, wird wohl an einzelnen Stellen seicht und trivial, erhebt sich aber dafür an anderen zu epischer Kraft der Darstellung. Franz Löher, geb. am 15. Oktober 1818 zu Paderborn, jetzt in München lebend als Reichsarchivdirektor, Professor und Geheimer Rat, hat früher der Münchener dichterischen Tafelrunde angehört; er hat sich besonders durch seine wertvollen Schilderungen Nordamerikas, Ungarns, Italiens, Siziliens, Cyperns, durch die treffende Charakteristik von Land und Leuten bekannt gemacht. Seine hierher einschlagenden Schriften sind: „Land und Leute in der alten und neuen Welt" (3 Bde., 1854—57) und „Geschichte und Zustände der Deutschen in Amerika"

(1848), „die Magyaren und andere Ungarn“ (1874); „Cypern, Reiseberichte über Natur und Landschaft, Volk und Geschichte“ (1879).

Von den Berliner patriotischen Dichtern erwähnen wir noch besonders Theodor Fontane, geb. am 30. Dezember 1819 zu Neu-Ruppin, der freilich nicht ganz in den naturwüchsigen Kreis Scherenberg's gehört. Theodor Fontane hat sich in seinen acht Preußenliedern: „Männer und Helden“ (1850) mit dem Ausbaue einer preußischen Walhalla beschäftigt. Anziehender ist sein Gedicht „von der schönen Rosamunde“ (1850), welches wegen seiner harmlos ansprechenden und gewandten Form, in welcher der Tragödienstoff ohne alles pomphafte Pathos, in ergreifender Weise und in Rhythmen, welche sich gefällig der Handlung anschmiegen, dargestellt ist, rühmende Erwähnung verdient. Freilich ließ sich das vorwiegend dramatische Interesse des Stoffes in einer lyrisch-epischen Dichtung nicht vollkommen ausbeuten. Fontane hat dreimal England besucht, 1844, 1852 und 1855; er hat in mehreren Reiseschriften, „Ein Sommer in London“ (1854), „Aus England“ (1860) sich in fesselnder Weise über englisches und schottisches Leben, die Geschichte dieser Länder, ihre Kunst und Litteratur ausgesprochen; namentlich hat der englisch-schottische Balladenschatz eine große Wirkung auf ihn selbst und seine Dichtweise ausgeübt. Seine „Balladen“ erschienen 1861. In der dritten Auflage seiner „Gedichte“, die 1889 gleichsam als Jubelausgabe aus Anlaß seines siebenzigsten Geburtstags erschien, sind seine früheren Sammlungen mit aufgenommen; sie gewährt uns daher das Gesamtbild des Dichters. Er ist in erster Linie ein volkstümlicher Balladendichter, der preußische und englische Stoffe behandelt, mit vielsagender Kürze, mit knapper, aber doch stimmungsvoller Fassung.

Seine Männer und Helden sind meistens Preußengenerale der altfritzeschen Zeit; es sind Bildnisse in Holzschnittmanier; Vorbilder waren ihm Friedrich Rückert's kriegerische Spott- und Ehrenlieder; doch hat Fontane nur Ehrenlieder gedichtet. Auch die weitere preußische Geschichte begleitete die Muse Fontane's auf ihrer Ruhmesbahn. Da finden wir Gedichte auf „Prinz Louis Ferdinand", „den Tag von Düppel", „Kaiser Blanchebart", „Jung Bismarck" u. a. Von rednerischem Pomp und feierlichem Ton halten sich diese Gedichte fern; das Streben nach frischer Volkstümlichkeit und lebhafter Anschaulichkeit prägt sich auch in ihnen aus, und es findet sich mancher kräftige Kehrreim; aber im ganzen ist der Ton nicht so keck wie in den Jugendliedern der preußischen Walhalla, es sind oft weihevolle Klänge angeschlagen. Zu seinen englischen Balladen war eine gute Vorschule die höchst gewandte Übersetzung der schottisch-englischen Vorbilder. Maria Stuart machte er zur Heldin von vier Balladen; auch sonst wandert seine nicht blutscheue Muse sowohl über die Schlachtfelder, von den Kämpfen der weißen und roten Rose bis zu Cromwell's Bürgerkriegen, als auch über die Richtstätten; nicht bloß Maria Stuart, auch Sir Edmund York, Johanna Gray, Sir Walter Raleigh, James Mommouth begleiten wir auf ihrem letzten Gang zum Schaffot. Es finden sich unter diesen Gedichten viele stimmungsvolle. Das warme Herz des Poeten verleugnet Fontane auch nicht in seinem umfangreichen Hauptwerk in Prosa: „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (4 Bde., 1862—82); denn dieser Herzschlag des Dichters, der alles, was einen höheren Flug nimmt, gleichfühlend verfolgt, beseelt diese Darstellung ebenso wie der abgeschlossene Sinn für die kleinen Einzelzüge von Land und Leuten und die Fähigkeit zu einer meisterlichen Kleinmalerei. Zeitgeschichtliches Interesse haben seine Werke über

den Schleswig-Holsteinschen Krieg von 1864, den deutschen Krieg von 1866, den deutsch-französischen und die Erzählung seiner Abenteuer als Schlachtenbummler und Gefangener, die er uns in seiner Schrift: „Kriegsgefangen" (1871) mitteilt.

Die Berliner Poeten und einige andere norddeutsche Sänger versammelte seit 1850 Otto Gruppe aus Danzig (geb. am 15. April 1804) in seinem „deutschen Musenalmanach" (1850—55), in welchem auch viele kaum flügge gewordene Dichter ihre Schwingen versuchten. Gruppe selbst behauptet eine eigensinnig isolierte Stellung in der Litteratur. Gegner der Hegel'schen Philosophie, die er im „Antäus" (1831) auf das heftigste angegriffen hat, wie er überhaupt in zwei späteren Schriften [1]) sich gegen die ganze systematische Philosophie erklärt hat und auf die Empirie Bacos von Verulam zurückging; Ästhetiker, der über die tragische Kunst der Griechen, über die römische Elegie, über die Theogonie des Hesiod Wertvolles veröffentlicht hat; skeptischer und polemischer Denker, der den Geist seines Jahrhunderts zu ergründen sucht; deutscher Litterarhistoriker von selbstständigem Urteil, kritischer Forscher des Altertums, ist er gleichzeitig ein Epiker, der seine Stoffe aus dem Mittelalter wählt. Diese außerordentlich disparaten Elemente geistiger Thätigkeit zeugen mehr von einer vielseitigen gelehrten Bildung, von einer großen Aneignungsfähigkeit und einem kritischen Scharfsinne, der jedes Stoffes Herr zu werden weiß, als von innerem Triebe und Drange einer ursprünglichen Begabung, welche ohne wissenschaftliche Wahrzeichen den geraden Weg findet. Dennoch ist Gruppe's episches Talent nicht gering anzuschlagen. Namentlich findet sich in den „Gedichten" (1835) manche klargerundete, anmutig

[1]) „Wendepunkt der Philosophie im 19. Jahrhundert" (1834); „Gegenwart und Zukunft der Philosophie in Deutschland" (1855).



ausgeführte Ballade. Auch in seinen größeren epischen Dichtungen: „Alboin" (1829), „Königin Bertha" (1848), „Theudelinde" (1849), „Kaiser Karl" (1852), „Firdusi" (1856), offenbart sich ein unleugbares Talent der Erzählung und Darstellung; aber die entlegenen Stoffe des karolingischen und longobardischen Sagenkreises, in welche tiefere menschliche Interessen nur oberflächlich hineinspielen, lassen jene Dichtungen nicht aus dem Kreise der Gelehrtenpoesie heraustreten, indem die scheinbare Volkstümlichkeit des deutsch-nationalen Stoffes in Wahrheit keine ist. Denn volkstümlich ist nur, was im Geiste des Jahrhunderts empfangen und geboren worden, nicht alles, was der vaterländischen Geschichte angehört oder sich zufällig auf deutschem Boden zugetragen hat. Gruppe, seit 1844 außerordentlicher Professor in Berlin, starb dort am 7. Januar 1876.

Dem Mittelalter entnimmt auch ein anderer epischer Dichter, Joseph Viktor von Scheffel (geb. am 16. Februar 1826 in Karlsruhe), seine Stoffe, ja er sucht durch altertümelnden Humor und durch eine treuherzig naive Stilfärbung auch im Geist des Mittelalters zu dichten. Dadurch gewinnt seine Sprache etwas Knorriges, bisweilen vor lauter ursprünglicher Deutschheit schwer Verständliches; in seinem Stil überwuchern die krausen, holzschnittartigen Arabesken, die mittelalterlichen Initialen und Majuskeln, aber die erquickliche, waldquellartige Frische seiner Dichtungen und der originelle Humor haben den Dichter zu einem Liebling des Publikums, besonders der studentischen Kreise, ja zu einer der gefeiertsten Größen des deutschen Parnasses gemacht. Am wenigsten zeigt solche Vorzüge die „Frau Aventiure" (1860, 11. Auflage 1879), in welchem Gedicht die formenstrengen Nachahmungen des Minnesanges etwas Unfreies haben; auch die Dichtungen: „Bergpsalmen" (1870) bieten eine wenig erquickliche Mischung von oft schwunghafter

Naturlyrik und mittelalterlicher Klösterlichkeit. Doch Scheffel's erstes und Hauptwerk, der Romanzencyklus: „Der Trompeter von Säckingen" (1855, 13. Auflage 1886), hat einen gesunden, von der späteren Manier des Autors freien Ton; deutsche und italienische Genrebilder sind in ansprechender Weise gezeichnet und der treuliebende deutsche Trompeter, der zuletzt durch die Gnade des Papstes das deutsche Edelfräulein zur Frau erhält, ist eine durchaus volkstümliche Figur. Das „Büchlein der Lieder" enthält manches Anmutige und Neckische, namentlich die Lieder des weltbetrachtenden Katers Hiddigeigei, welcher überhaupt einen sehr amüsanten Chorus zn manchem in dem Gedicht geschilderten Ereignis bildet. Der Kater Hiddigeigei stammt zwar in direkter Linie von dem Hoffmann'schen Kater Murr ab; dennoch hat er manchen originellen Zug in seinem Katzengesicht, und da er überdies ein lyrischer, nicht in romantischer Prosa zerflossener Kater ist, so muß man ihn schon als eine selbstständige Figur gelten lassen. Köstlich ist z. B., wenn Fräulein Margareta der Trompete ungefüge Greueltöne entlockt, sodaß das angorisch lange Fellhaar des Katers sich wie Igelstacheln aufsträubt, der Monolog dieses Katers mit seinen revolutionären Tendenzen gegen die Menschheit und seinen Betrachtungen über menschliche Katzenmusik. Auch andere Monologe des Katers gehören zu den Kabinetstücken der Scheffel'schen Dichtung, die einen in Deutschland unerhörten Erfolg hatte.

In „Gaudeamus", Lieder aus dem Engern und Weitern (1867, 46. Aufl. 1886), herrscht ein humoristischer Grundton; das Altertümliche dieser Sammlung tritt nicht mit der Prätension selbständiger Geltung auf, sondern nur als eine Eigentümlichkeit des humoristischen Barockstils. Originell und barock sind diese Lieder; sie gemahnen uns oft wie Heine'sche Gedichte in mittelalterlichem Mummen-

schanz. Der erste Abschnitt bringt naturwissensch
dichte, in denen besonders die Gestalten der
Ichthyosaurus, der Tatzelwurm, das Megatheriu
Rolle spielen. Der Humor in diesen Gedichten
dings zu einer Sorte von zweifelhafter Berech
Sorte des „gelehrten Humors"; aber die Ausfüh
so derb volkstümliche und drastische, daß man d
heit der Stoffe darüber vergißt. Das Guano
einige andere tragen sogar einen gewissen Er
Schau, der aber bei seiner Naivetät nicht ve
zweite kulturgeschichtliche Abschnitt wirkt komisch,
Kontrast zwischen der altersgrauen Färbung und den
Inhalt. Gleich das erste Gedicht bringt den Mon
Pfahlmenschen; „Pumpus von Perusia" schilde
distisch erhabenen Trimetern den ersten Pumpve
Erde. Volkstümlich ist das Gedicht: „Die Teut
Schlacht" geworden. Freilich finden sich auch m
dichte, in denen der Humor nicht recht in Fluß kom
und die dadurch einen verzwickten und manierierten
erhalten.[1])

Scheffel, der in seiner Jugend die Rechte stu
nach kurzer Amtsthätigkeit diesem Beruf untreu
war, eine Zeit lang Bibliothekarstellen bekleidete, v
vom Großherzog von Baden in den erblichen
erhoben, als sein fünfzigster Geburtstag in großa
gefeiert wurde. Er lebte meistens in Karlsruhe
seinem Gute bei Radolfzell am Untersee und
9. April 1886 in Karlsruhe.

Ein mit Scheffel geistesverwandter Dichter is
Wolff, geb. zu Quedlinburg am 16. April 183
in Berlin, nachdem er den Feldzug gegen Frank

[1]) Vergl. Kleo, „Joseph Viktor von Scheffel u
Stellung in der deutschen Litteratur."

gemacht hat, dem seine ersten Liederblüten: „Aus dem Felde“ (1871) gewidmet waren. Sein anmutendes und liebenswürdiges Talent spricht sich besonders in jenen Dichtungen aus, in denen er die alte Volkssage wiederzubeleben suchte: „Till Eulenspiegel Redivivus“ (1874), „Der Rattenfänger von Hameln“ (1876), „Der wilde Jäger“ (1877). „Till Eulenspiegel“ erscheint durchaus modernisiert; er ist nicht mehr der grobe Volksnarr, sondern ein lustiger Weltmann mit satirischer Ader, dessen Schalkstreiche die Krähwinkelei, die Intoleranz und das Unwesen der Schwarzen und Roten blosstellen. An freien Phantasiestücken fehlt es nicht: wir erwähnen nur den Besuch beim Vater Rhein und seinen Nebenflüssen. „Der Rattenfänger von Hameln“ hat diese Gestalt der Volkssage in eine freierfundene Dichtung verwebt, welche von andern in mehrfacher Gestalt als Oper und Posse auf die Bühne gebracht wurde, und zwar mit gutem Erfolg. Vorzüglich ist die Schilderung des mittelalterlichen Lebens im anheimelnden Rahmen einer kleinen Stadt und tadellos die Trochäen, in welchen der Dichter die Abenteuer des Sagenhelden erzählt. Was aber allen diesen „Aventiuren“ einen besonderen Reiz verleiht: das sind die nach Scheffel's Vorgang in die erzählenden Verse eingereihten Lieder, welche dem Dichter unter den modernen Lieder- und Minnesängern einen bevorzugten Platz einräumen; sie sind so anmutig und oft von so frischem, wir möchten sagen, gesangfreudigem Humor beseelt, daß sie durchweg wie lyrisches Berg- und Quellwasser erquicken. Das gilt auch zum Teil von den mehr mittelalterlich gehaltenen Liedern in Wolff's umfangreichster Dichtung: „Tannhäuser“ (2 Bde., 1880), in welcher Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen und dem Sänger des Nibelungenliedes identifiziert ist. Dies Werk ist zu weit ergossen, zu sehr biographisch erschöpfend, wenn auch die

Daten der Biographie entweder frei erfunden oder mit dichterischer Freiheit zusammengestellt sind. Oft verfällt die Dichtung in den Ton der gereimten Chronik: Kloster- und Ritterleben, besonders das freie, wenig prüde Leben in einem Liebeshof nach provençalischem Muster, der Wartburgkrieg und die Grotte der Venus: das alles wird zwar lebendig geschildert; dazwischen schieben sich aber trockene historische Berichte aus der deutschen Kaiserchronik ein über Kreuzzüge und Schlachten mit den Ungarn: da fehlt die eigentlich poetische Farbe. Bedenken muß auch dies Amalgam von drei dichterischen Persönlichkeiten erregen, dies gleichsam dreiköpfige Sagenbild des Tannhäuser-Ofterdingen-Kürnberger; am bedenklichsten ist die Verschmelzung des letzteren mit dem ersteren. Der Held der Venussagen, ein ritterlicher Don Juan, dessen qualité maitresse, um mit Taine zu sprechen, doch die Wollust ist, als Dichter des großen Nationalgedichtes, dieses keuschen Epos, dem gerade jeder Zug üppiger Sinnlichkeit fehlt: das bleibt doch eine zu willkürliche Erfindung des Dichters und ein ungeeigneter Abschluß. Hier ein Liebesepos, das uns die verschiedensten Schattierungen dieses Gefühls von der zarten Neigung zum wildesten Rausche vorführt. Auch Tannhäuser ist reich an prächtigen Liederblüten, an lebendigen Schilderungen, prägnant ausgedrückten Reflexionen und köstlichen Genrebildern. Auch ein jüngerer Dichter, Gustav Kastropp (geb. in Selmünster den 30. Sept 1844), der zwei Trauerspiele: „Helene" (1875) und „Suleika" (1876) und Elfenlieder und Gnomenmärchen gedichtet, hat „Heinrich von Ofterdingen" (1880) zum Helden eines Epos gemacht, in welchem der Wartburgkrieg und der Streit mit dem bösen Zauberer Klingsohr den Mittelpunkt bildet. Die Dichtung enthält viele hübsche Lieder im echten Ton des Minnegesangs und doch ermüdet das fortwährende Singen und Klingen. Der Dichter setzt uns gleichsam immer seine

Harfe auf die Brust. Die Weisheit des Narren bringt eine atomistische Gnomik im Stil des Meistersangs in die Dichtung, die allerdings wie ein endlos plätschernder Springbrunnen niedertropft. Bedeutender ist „Kain“ desselben Dichters (1880); der Held erscheint hier als ein Faust-Don Juan der Urzeit, als ein Tannhäuser, der eine Zeit lang in der Grotte bei der talmudistischen Lilith haust. Kastropp verlegt seine Dichtung in die Welt der Gefühle und Leidenschaften; hier spielen sich ihre Konflikte ab; nicht wie bei Byron ist Kain der atheistische Titane; nicht wie bei ihm geht aus dem scharfen Gegensatze der Weltanschauung der erste Brudermord hervor. Die in reimlosen Jamben abgefaßte Dichtung enthält viel Schwunghaftes und manche großartigen Züge.

Ein Jünger der neueren Scheffel-Wolff'schen Richtung ist auch Rudolf Baumbach (geb. am 28. Oktober 1841 in Kranichfeld in Thüringen), der in seiner größeren Nordlandsballade „Harald und Hilde“ (1878) eine wohlmotivierte Dichtung in gefälliger Form verfaßt hat; seine Alpensage: „Zlatorog“ (1877) verrät ein tüchtiges Talent für Naturschilderung, besonders der Tiroler Berge und schlägt einen frischen, schwunghaften Ton an. Noch mehr tritt dies hervor in seinen Liedersammlungen „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (1880). Alle atmen leichten Guß und Fluß einer anmutig schalkhaften Natürlichkeit und einige dieser Lieder gemahnen in der zierlichen Architektonik ihres Strophenbaus wie Miniaturkunstwerke.

In gleichem Ton gehalten sind die „Spielmannslieder“ (1882), etwas derber die „Abenteuer und Schwänke“ (1883). Eine größere poetische Erzählung ist wieder der „Pathe des Todes“ (1884) mit dem leisen Anklang an eine Faustidee; doch Tiefsinn ist Baumbach's Sache nicht. Das Gedicht, in beliebter Weise mit Liedern durchwoben, ist in

eine sehr bunte metrische Gewandung gekleidet. Überhaupt teilt es mit der ganzen lyrischen Epik dieser Richtung die Schattenseite, daß die eigentlichen Stützpunkte der Handlung, von den Versguirlanden umwunden, viel zu wenig scharf hervortreten, und man den Gang der Haupthandlung mehr erraten muß. Auch in der Dichtung von Baumbach: „Kaiser Max und seine Jäger" (1888) ist dies der Fall.

Wir haben die Vorzüge der drei Dichter Scheffel, Wolff und Baumbach anerkennend hervorgehoben, können aber nicht verschweigen, daß der Gesamteinfluß dieser Richtung ein ungünstiger war für die Entwickelung unserer Litteratur. Indem die Mode sie vor den anderen Lyrikern und lyrischen Epikern bevorzugte, indem sie ein Genre, das neben anderen sein gutes Recht hat, den höheren Dichtgattungen aber untergeordnet ist, auf den Schild erhob und darin die ausschließliche Herrlichkeit neuer Dichtung verehrte, warf sie dieselbe auf der glücklich betretenen Bahn des Modernen um Jahrzehnte zurück; denn was uns diese Dichter gaben, war in der Hauptsache eine Galvanisierung des Mittelalters und sie machten unglücklicherweise Schule, wie das bei Vorbildern, die weit über hundert Auflagen erleben, nicht anders zu erwarten ist. Die Meister- und Minnesängerei, oft in Bänkelsängerei ausartend, der lyrische Kneiphumor und Sauffomment wurde Mode, und es brach eine Epoche geistiger Verödung über unsere Dichtkunst herein, welche uns zu unseren Klassikern nur mit Beschämung aufblicken ließ und die schönen Hoffnungen Lügen strafte, welche die jungdeutsche Dramatik, die politische Lyrik und andere verheißungsvolle Anläufe in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erwecken mußten. Die romantische Schule strebte eine immerhin phantasie- und geistvolle Wiederbelebung des Mittelalters an — diese neueste hatte eine archäologische Nüchternheit, und man merkte ihr die Herkunft aus den Schulheften der Germanisten an.

Mittelalterliche Stoffe wählt auch Wilhelm Hertz, geb. am 24. September 1835 zu Stuttgart, ein Jünger des Münchener Dichterkreises, seit 1878 ordentlicher Professor des Deutschen an der Universität München. Ihn zieht nicht die treuherzige Naivetät dieser Stoffe an, sondern das Liebesabenteuer, die Minne in ihrer irdisch sinnlichen Gestalt, die er mit einer, im Ausdruck knappen, aber doch intensiven Leidenschaft darstellt, so in seiner Hauptdichtung: „Lanzelot und Ginevra“ (1860), in welcher die Liebesnächte in die wärmste dichterische Beleuchtung gerückt sind. Unbedeutender ist: „Heinrich von Schwaben“ (1869), in welchem Gedicht eine mittelalterliche Anekdote in anmutender Form behandelt ist. Wir erwähnen noch „Gedichte“ (1859), „Marie de France“, poetische Erzählungen nach altbretonischen Liebessagen (1862), „Hugdietrich's Brautfahrt“ (1863), und das Klostermärchen „Bruder Rausch“ (1882), jedenfalls die beste Schöpfung des Dichters: man findet nur selten altertümliche Minuskeln und Initialen. Der Ton ist von Anfang bis zu Ende gleichartig, fern von süßlicher Naivetät. Die Darstellungsweise von Hertz ist graziös und formgewandt: doch merkt man oft das Vorbild der mittelalterlichen Kunstepik, das für den echten epischen Stil nicht immer günstig ist: zu wenig Gliederung und Halt in der über Wesentliches hinweg gleitenden Erzählung, zu viel Duft, zu wenig Anschaulichkeit. Noch zerflossener ist die Epik in „Jungfriedel, der Spielmann“ (1854) von August Becker, geb. am 27. April 1828 zu Klingenmünster in der Rheinpfalz, lebte seit 1868 in Eisenach, siedelte dann 1875 nach Landau über, wo er 1890 starb. Diese poetischen Kulturbilder aus dem sechszehnten Jahrhundert, aus seinem Sänger-, Wander- und Kriegerleben sind nur an einen lockern Faden gereiht, und nur hin und wieder erheben sich einige der eingelegten

Lieder über den nachgeahmten Minnegesang und die alltägliche Bänkelsängerei.

Von einzelnen epischen Dichtungen erwähnen wir noch „die Königsbraut“ (1851) von Friedrich von Heyden aus Nerfken in Ostpreußen (geb. am 3. September 1789, gest. am 5. November 1851 als Oberregierungsrat in Breslau) einem Autor, der sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht hat und dessen Talent durch formgewandte und anmutige Darstellung über den bloßen Dilettantismus hervorragt. „Reginald“ (1831), die Hohenstaufendichtung „das Wort der Frau“ (1843) und „der Schuster zu Ispahan“ (1850) tragen alle den Stempel einfach klarer Anschauung und eines liebenswürdigen Gemütes, obwohl das Künstlerische oft dem persönlichen Behagen und Belieben untergeordnet wird. Der ansprechende, harmlose Humor geht oft in eine etwas breite Geschwätzigkeit über, und mancher Gedanke verlohnte sich kaum des metrischen Ritterschlages, da er sich in hausbackener Prosa besser behagt hätte. In den von Theodor Mundt herausgegebenen „Gedichten“ (1852) ist zwar viel „geheimes Glockenklingen der Poesie,“ aber auch ein mißmutiges Grollen mit der Zeit und ein etwas einseitiges Stillleben. Zu den epischen Versuchen gehört auch das „Welfenlied“ von Gustav von Meyern (1854), eine Feier des Welfenstammes und seiner ausgezeichneten Regenten in einzelnen poetischen Erzählungen, in einfach-kräftiger Form.

Hierher gehört auch „Nur Jehan“ von Hermann Neumann (1852), geb. 1808 zu Marienwerder, Offizier, seit 1853 Oberinspektor der Garnisonsverwaltung in Neisse, wo er 1875 starb. Die schönen, klaren ottave rime dieses Gedichtes atmen einen Zauber, der an Schulze's „bezauberte Rose“ erinnert, und sind von anerkennenswerter Vollendung der Form. Auch die einfach-ansprechende und doch spannende Verknüpfung der

Begebenheiten, die prächtige Schilderung des Thales von Kaschmir und des Rosenfestes, das Gleichmaß eines lebendigen und nirgends überreizten Stiles lassen einen harmonischen und künstlerischen Eindruck zurück. Neumann's „Jürgen Wullenweber" (1846) ist ein Romanzencyklus, der bei manchem kräftigem Zug doch hinter „Nur Jehan" zurücksteht. Wie in diesem Gedicht sucht Neumann auch in „Dinonhy" (1865) durch den Zauber der Ferne zu wirken. Seine Heldin ist eine Afrikanerin, wie die Heldin der Meyerbeer'schen Oper, und zweifelloser als diese der äthiopischen Rasse angehörig. Ihre Liebe zu einem portugiesischen Ritter und die Abenteuer, welche die Liebenden bestehen, bis sie zusammen den Tod erleiden, bilden den Inhalt des in buntem poetischen Farbenschmuck prangenden, aber etwas zerflossenen Gedichts. Enthusiastische Wärme zeigt Adolf Strodtmann in seinen epischen Dichtungen, von denen wir als die beste: „Rohana, ein Liebesleben in der Wildnis" (1857) hervorheben. Der Stoff ist nicht neu und erinnert an Dingelstedt's „Roman" und Böttger's „Habana"; auch fehlt das epische und charakteristische Element und die innere Motivierung der Handlung; das Leidenschaftliche überwiegt und erstickt die Plastik. Dagegen ist der Ausdruck der Empfindung oft machtvoll und plastisch. Die Rhythmen der Dichtung sind meistens von einer stürmischen uud doch gefälligen Beweglichkeit und ihr Sang ist dem Inhalte mit vielem Takt angepaßt. Robert Waldmüller (Charles Eduard Duboc aus Hamburg, geb. am 17. September 1822) zeigte in seinen ersten „Gedichten" (1857), in denen das Allegorische überwiegt und in „Lascia Passare" (1857) besonderes Talent für die feinere genrebildliche Darstellung. „Merlin's Feiertage" (1853) stehen weit höher durch einen oft originellen Humor und manches anheimelnde Lebensbild, während das Gedicht: „Die Irrfahrten" (1853) sich zu sehr ins Weite

verläuft, und der Grundgedanke etwas Schielendes hat. Die „Dorfidyllen" (1860) sind anmutig und lebensfrisch, ebenso die Alpenidylle: „Walpra" (1874). Ein Talent für Märchendichtung, die mit frisch aufblühenden Liedern geschmückt ist, offenbarte sich in „Dornröschen" von Livius Fürst (1865), welches zusammen mit zwei anderen phantasievollen Erzeugnissen „die sieben Raben" und „Melusine" in die „drei Märchendichtungen" (1879) aufgenommen wurde. Livius Fürst (geb. am 27. Mai 1840) lebt als Sanitätsrat in Leipzig.

Emil Taubert (geb. in Berlin am 23. Januar 1844, jetzt Intendanturrat des Hoftheaters), der sich als Novellist hervorgethan und in mehreren Gedichtsammlungen (1865 und 67) den schlichten Ton echter Empfindung traf, hat in „König Rother" (1883) eine Neudichtung des mittelalterlichen Gedichts unternommen in der üblichen Form der epischen Rahmenerzählung mit den lyrischen Couplets, schlicht und einfach, ohne ins Altertümliche und Manirierte zu verfallen, mit künstlerischer Feinfühligkeit von dem alten Gedicht abweichend, wo es in ermüdende Wiederholungen verfällt und den Ausfall in glücklicher Erfindung ergänzend. Mehr an die Heyse'sche Dichtweise schließen sich die drei Erzählungen an: „Der Goldschmied zu Bagdad", „Am Kochelsee", „Die Cikaden" (1880). Die erste ist ein farbenbuntes orientalisches Märchen, traumhaft grotesk und abenteuerlich, die zweite sind Elegien in Distichen von metrischer Plastik, die dritte eine Geschichte in Terzinen von trefflichem italienischem Kolorit. Die Üppigkeit der Schilderung, besonders was die landschaftliche Szenerie betrifft, auch eine schwunghafte Malerei der Seelenstimmungen ist allen drei Dichtungen eigen; dagegen sind die Tragebalken und Tragepfeiler der Handlung selbst oft überwuchert von den phantasievollen Umrankungen; die eigentliche Begebenheit tritt nicht

immer durchsichtig und in spannender Folge hervor. Dies gilt auch von den Dichtungen Ernst Wechsler's (geb. zu Güssing am 24. Juni 1861), gegenwärtig in Berlin lebend, seine „Orgien und Andachten" (1886) haben warmes Lebensblut, dem bisweilen die Pulse etwas fieberisch schlagen. Der streng epische Hexameter wird von ihnen öfters für Novellen und Legenden in Versen angewendet, obschon nur naiv idyllische Stoffe, die an Theokrit gemahnen, seine Anwendung einigermaßen rechtfertigen könnten.

Julius Grosse, den wir schon erwähnten (geb. am 25. April 1828), bewährt ein rüstiges und vielseitiges Talent, für den Pomp und großen Wurf mehr geschaffen, als für geschulte Kleinmalerei; aber gerade wie bei Heyse vermissen wir bei ihm, obschon er sich auch der Bewegung der Zeit neuerdings mit besonderem Glück anschloß, die Originalität einer tieferen Weltanschauung. „Das Mädchen von Capri" behandelt einen Liebesroman mit jenen Pointen, wie sie die altitalienische Novellistik liebt. Untreue Liebe aus depit amoureux, die sich noch dazu in der Adresse irrt, ein Szenenwechsel der Handlung, der vom Golf von Parthenope bis an die Beresina springt: das sind alles Bestandteile, die sich in einer leichtbeweglichen Novelle anmutig fügen, aber dem strengen epischen Stil widerstreben. Das Epische liegt hier nicht im Wesen der Handlung, sondern in ihrem Beiwerk, in den Landschafts- und Sittenschilderungen, die von dem Dichter mit dem Zauber eines hervorragenden Formtalents ausgeführt sind. Auch in „Gundel vom Königssee" liegt der Reiz der Dichtung in den großartigen Naturschilderungen der Alpenwelt; das Schwanken der Heldin zwischen den zwei Liebhabern, zwischen denen der Dichter ihr die traurige Wahl läßt, ist durchaus novellistisch, auch psychologisch nicht genugsam motiviert. Wenn die Hexameter in dem „Mädchen von Capri" viel

zu wünschen übrig lassen, indem sie namentlich in bezug auf die Cäsur nicht immer sorgsam gebildet sind und bisweilen das rhythmische Gefühl verletzen, so stört in „Gundel vom Königssee“ die falsche Volkstümlichkeit einzelner dem Dialekt angehöriger Ausdrücke, welche im stilvollen Hexameter sich stillos ausnehmen. In anderen Erzählungen hat Grosse Trochäen oder andere Verse gewählt. In orientalischem Kostüme erscheint er in „Ferek Musa“ und in „Tamaruna“, Stoffe, deren Kern eine märchenhafte Täuschung bildet, die uns allzu phantastisch aufgebauscht erscheint. Im „grauen Zelter“ ist wenigstens ein humoristischer Reiz. Diese Erzählungen sind teils in der früheren Sammlung: „Epische Dichtungen“ (1860) enthalten, teils in der neueren: „Erzählende Dichtungen“ (6 Bde., 1872—73). es sind freie Phantasiespiele, mit novellistischer Gewandtheit ausgeführt, mit dem Reiz eines glänzenden Schilderungstalentes.

In das phantastische Gebiet streifen „Pesach Pardel“ (1871), „Abul Kazim's Seelenwanderung“ (1872) und auch das esthnische, der Volkssage nachgedichtete Märchen: „Des Kalewiden Abenteuer“ (1875), in welchem allerdings das Symbolische der Sage oft allzuverständig gedeutet wird, welches aber auch reich an dichterischen Schönheiten ist. Dagegen ist „das Volkramslied“ (1890) ein Sang aus unseren Tagen, in welchem sich an einem romantischen Faden eine Reihe von Weltbildern und neuhistorischen Zeitbildern entrollt, in wechselnden Rhythmen, unter denen ottave rime und Terzinen nicht fehlen und welche der Dichter mit einer den melodischen Reiz nirgends ertötenden Gewandtheit beherrscht. In dieser bedeutendsten Dichtung Grosse's finden sich schwunghafte Hymnen und glänzende Schilderungen, mag der Dichter nun das alte Rom oder das junge Amerika besingen, mag er den Kämpfern von Marsala oder den

deutschen Truppen im französischen Kriege ins Schlachtgewühl folgen, mag er uns in amerikanische Einöden, in englische parlours und Salons oder in freundliche deutsche Idyllen und ihre Liebesfrühlinge führen. In den mehr novellistischen Abschnitten plaudert seine Muse im Stil von Byron's „Don Juan" mit humoristischem Anflug, und auch hier sind ihm die reimreichen südlichen Strophen dienstbar und geben ungezwungen die schillernde Buntheit der Romane und Geschichten und selbst den gelegentlichen Sprachmischmasch wieder.

Ein Kaleidoskop von Liebesabenteuern bietet Paul Heyse in seinen poetischen Novellen, obschon er in einigen derselben eine Meisterschaft in graziöser Formbeherrschung bewährt, die von den Gleichstrebenden nicht erreicht wird. Paul Heyse ist in Berlin am 5. März 1830 geboren als Sohn des Sprachforschers K. W. L. Heyse; unter Boeckh und Lachmann machte er tüchtige philologische Studien; mehrere Reisen nach Italien und die eifrige Beschäftigung mit romanischen Sprachen und Litteraturen gaben seinem dichterischen Streben eine gediegene Grundlage. Seit dem Jahre 1854 lebt er in München, wo er lange Zeit als der jüngste dem Dichterkreise des Königs Max angehörte, auf die Pension, die er von den bayrischen Königen bezog, indes später verzichtete, als seinem Freund Emanuel Geibel, dessen politische Gesinnung er teilte, infolge seines Gedichts auf König Wilhelm die bayrische Pension entzogen wurde. Er lebt in glücklichen Verhältnissen seiner dichterischen Muse.[1])

Heyse ist ein graziöser, wohlgezogener Liebling der Musen, der Wieland's anziehende Schwatzhaftigkeit und der italienischen Epiker phantastische Weitschweifigkeit mit einem seltenen Formtalent vereinigt. Seitdem die chinesische Geschichte: „Die Brüder" (1851) und die poetische Erzählung

---

[1]) Paul Heyse's „Gesammelte Werke" erscheinen seit 1872 in einer Zahl von Bänden, die von Jahr zu Jahr sich vermehrt.

„Urika“ (1852) erschien, hat Heyse unermüdlich in Vers und Prosa erzählt; seine „Novellen in Versen“ (1870), eine sehr umfangreiche Gesamtausgabe der erzählenden Dichtungen, sind ein Zeugnis solchen Fleißes. Die Behandlungsweise Heyse's ist eine durchaus subjektive; er steht über seinem Stoff und treibt sein souveränes Spiel mit ihm. Eine bestimmte Weltanschauung spricht nicht aus diesen Dichtungen; man muß bei Heyse immer fragen: was ist des Dichters eigenster Kern, was denkt er über Sitte und Liebe, über Welt und Gott? Gehört er zu den bejahenden oder verneinenden Geistern? Ist er Pessimist oder Optimist? Welchen Glauben hat er an die Zukunft der Menschheit? Alle diese und andere wichtige Momente, welche die bei einem Shakespeare, Goethe und Schiller leicht nachweisbare Weltanschauung der Dichter bilden, bleiben bei Heyse's Gedichten in unbestimmtem Dämmer; die Moral seiner Fabeln giebt keine Antwort darauf, ebenso wenig der Inhalt derselben; sie lassen selbst einen künstlerisch hineingeheimnisten Grundgedanken vermissen. Paul Heyse hat freilich in seinem größeren Roman: „Kinder der Welt“ alle Ankläger seiner akademischen Richtung dadurch überrascht, daß er auf jene Fragen eine sehr entschiedene und geistvolle Antwort giebt. Diese kommt wohl dem Dichter, aber nicht seinen früheren Dichtungen zugute, denen die Kühle und Glätte marmorner Form als höchstes Ziel gilt.

Die Anhänger der akademischen Dichtweise werden uns sofort beweisen, daß die Dichtung auf derartige Katechismusfragen gar keine Antwort zu erteilen brauche, daß das Schöne sich selbst Zweck sei, und ein Kunstwerk um so höher stehe, je weniger es sich mit irgend welchen Fragen der Moral, der Tendenz, der Weltanschauungen einlasse. Das Ideal dieser Kunsttheorie ist die buntschillernde Seifenblase, die, harmonisch gerundet und farbenreich, den Augen zur

anmutigen Schau, in den Lüften vorschwebt. Wir beharren indes bei unserer entgegengesetzten Überzeugung, daß die Größe der großen Dichter gerade in der Eigentümlichkeit der Weltanschauung liege, welche Gedanken und Form bei ihnen durchdringt, und zwar ohne daß das Kunstwerk deshalb klaffende Lücken für die gewaltsam hervorbrechende Tendenz offen läßt, sondern in so intimer Weise, wie bei der Endosmose der Pflanzen die nährende, lebenspendende Flüssigkeit durch die geschlossenen Gewebe dringt.

Der Selbstzweck der Kunst führt oft zur Schaustellung eines sehr bunten Trödels, zu einer Formenspielerei, welche zuletzt ohne alle innere Nötigung schafft. Dies gilt auch von dem äußern Kostüm. Warum spielt eine Erzählung, wie „Die Brüder“, gerade in China? Hat ihr Inhalt irgend welchen Zusammenhang mit den Sitten des Volkes? Kann die Geschichte nicht in der ganzen Welt ebenso gut spielen? Warum wählt der Dichter das verzopfte Reich der Mitte zum Hintergrunde? Ebenso darf man fragen, aus welchem Grunde bringt der Dichter eine Novelle von Boccaccio in Verse? Legt er ihr in seiner „Braut von Cypern“ einen tieferen Gehalt unter; dichtet er sie um in einer Weise, wie Shakespeare manche italienischen Novellen umgedichtet hat? Nein, es ist keine Umdichtung, sondern eine Neudichtung, die sich darin gefällt, einzelne Szenen poetischer auszumalen, die Handlung mit üppigem Reimschmuck auszustaffieren und mit geistreichen Salonplaudereien zu durchwirken. Jede Naivetät der Erzählung geht natürlich bei dieser Behandlungsweise verloren, wenn auch die Anmut poetischer Schilderung und die Arabesken feinsinniger Laune zu freier Bewährung Raum gewinnen.

Das Streben nach Reinheit und Korrektheit der Form, getragen von einem sprachlichen Talent und feinem Gefühl für das Schöne, kann natürlich nur Dichtungen schaffen, die

nach dieser Seite hin warme Anerkennung verdienen und dort, wo eine günstige Stoffwahl hinzukommt, wird auch der dichterische Hauch nicht fehlen, der die gelungenen Formen unserer Teilnahme näher rückt. Die Beleuchtung bleibt indes auch bei leidenschaftlichen Szenen eine gedämpfte, wie namentlich das in der Revolution spielende Gedicht „Urika“ beweist, das im übrigen noch am meisten von dem modernen Pathos der Humanitätsgedanken durchdrungen ist. In der Form weniger vollendet als die späteren Dichtungen Heyse's, hat es doch einen wärmeren Herzschlag als diese. Überhaupt zeigten die ersten Gedichte mehr unbefangene Hingebung an den Stoff, wie auch „Margherita Spoletina“ beweist, eine Hero- und Leander-Ballade mit vertauschten Rollen, in einem nicht ironisch zersetzten Stil ausgeführt. Am wenigsten sprechen uns die Künstlernovellen „Michel Angelo“ und und „Rafael“ an. Der Stil, namentlich in dem letztern, ist meistens manieriert, und die Vergötterung des Genius, dem gleichsam die gebratenen Tauben der Venus in den Mund fliegen, will unserer Zeit nicht mehr munden. „Syritha“ ist ebenfalls süßlich und manieriert; diese nordländische Amaranth, welcher schließlich denn doch der rechte zu teil wird, nachdem derselbe sich falsch adressiert hat und eine unbequeme Ghismonde glücklich los geworden ist, macht keinen erfreulichen Eindruck. Dagegen ist „Das Feenkind“ ein ganz erquickliches Gedicht, von heiterster Haltung, in seinen humoristischen Schilderungen glücklich und ergötzlich und auch, wo es sich um den Ausdruck ernster Empfindung handelt, von wohlthuender Wärme. Die „Idyllen von Sorrent“ sind goethisierend in der Form; das italienische Natur- und Volksleben ist in ihnen wohl getroffen; nur sind sie denn doch oft etwas zu plauderhaft und nicht immer gelingt es dem Dichter, das Detail des realen Lebens poetisch zu verklären. In formaler Hinsicht und in Bezug auf

poetischen Wert möchten wir den Terzinen „Der Salamander“ den Vorzug geben. Wenn auch der Grundton dieses Gedichts von einer etwas blasierten Färbung nicht freizusprechen ist, so hat dasselbe doch einige poetische Schönheiten ersten Ranges; die Behandlung der Terzine ist meisterhaft, und die graziöse Vornehmheit, welche der Heyse'schen Muse in ihren besseren Momenten eigen ist, vereinigt sich hier mit sinnreichen Reflexionen über das Leben. Der Inhalt des Gedichts ist ein Liebesabenteuer, eins jener vergänglichen Liebesabenteuer, wie es die Goethe'schen Distichen und Dingelstedt's Roman schildern; aber der poetische Hauch, der, gegenüber den soliden und dauernden Neigungen, gerade ein flüchtig verrauschendes Glück umschwebt, schwellt die Segel der Heyse'schen „Terzinen“ als günstiger Fahrwind für sein Dichterschifflein.

Sowie uns Heyse Romanzen und Terzinen vorgeritten als musterhaft dressierte Schulpferde, gelüstete es ihn auch, seine poetischen Bereiterkünste an dem Hexameter zu zeigen. So entstand „Thekla“ (1859), ein Gedicht in neun Gesängen, dessen Stoff an und für sich geeigneter gewesen wäre, als Legende in vierfüßigen Trochäen behandelt zu werden. Die Heldin des Gedichts ist ein Mädchen aus Ikonium, welches einem christlichen Manne ihr Herz zuwendet, ihn im Gefängnis besucht, dabei ergriffen und zum Feuertode verurteilt, aber auf dem Scheiterhaufen selbst durch ein Wunder errettet wird, das heißt durch ein zur rechten Zeit aufsteigendes Gewitter, dessen Regenfluten die Flammen löschen und dessen Blitze den Kybelepriester, den Anstifter des Unheils, erschlagen. Der Kampf des Christentums und Heidentums hat für uns nur dann eine tiefere Bedeutung, wenn er als ein Kampf der Weltanschauungen, der in der Gegenwart noch fortdauert, und nicht in seinen Äußerlichkeiten, in dem Märtyrertum und dem Wunder, aufgefaßt wird.

Nun hat sich zwar Paul Heyse mehrfach Mühe gegeben, diesen Kampf der geistigen Gegensätze in einer noch dazu wesentlich modernisierten Färbung darzustellen; doch die kühle Haltung und der Mangel an Dichterglut und schlagender Schärfe lassen diese Partieen wenig erquicklich erscheinen, so daß der Hauptnachdruck auf dem Legendenhaften liegt. Hierzu kommt, daß der Dichter durch die Wahl einer Heldin statt eines Helden den großartigen geschichtlichen Kampf in eine mehr passive Sphäre herabzieht. Die Form der Dichtung zeichnet sich durch jene akademische Glätte und Sauberkeit aus, durch welche Paul Heyse die Platen'sche Richtung weiter fortbildet. Die Hexameter sind untadelig, Sprache und Bilder durchaus korrekt, einzelne Schilderungen sehr lebendig. Dafür muß man bei Heyse vieles Breite und Seelenlose mit in den Kauf nehmen.

Nicht geringere Vorzüge der Kunstform, aber mehr innere Wärme finden wir in einer anderen Hexameterdichtung: „Euphorion" von Ferdinand Gregorovius (1858, 5. Aufl. 1883.) Der Verfasser (geb. am 19. Januar 1821 in Neidenburg, gest. in München am 1. Mai 1891), ein talentvoller Ostpreuße, debütierte zuerst mit humoristischen Romanen, in denen eine Jean-Paulisierende Ader nicht zu verkennen war. In der Lyrik versuchte er sich mit magyarischen Gesängen, im Drama mit einem welthistorischen Charaktergemälde, auf das wir später zurückkommen werden. Allgemeines Aufsehen erregte sein Werk über „Korsika" (2 Bde., 1854); es verriet vielseitige und gründliche Bildung, poetischen Sinn, eine seltene Gabe der Darstellung, die der Verfasser schon früher auf historischem Gebiete als Biograph des Kaisers Hadrian bewährte, die aber noch mehr in der Schilderung der Naturbilder und Volkszustände hervortritt. Ähnliche Schriften über Italien reihten sich jenem Werke an [1]).

[1]) „Figuren, Geschichte, Leben und Szenerie aus Italien" (1855), neue Auflagen mit dem Titel „Wanderjahre in

In „Euphorion" bietet der Dichter eine poetische Erzählung in streng epischer Form und von echt klassischem Hauch durchweht, getragen von seinen antiken Kunst- und Lebensstudien. Einheit der Handlung, plastische Darstellungsweise und Sinnigkeit im Plan des Ganzen wie in der Ausführung des Einzelnen zeichnen diese Dichtung aus. Der Held derselben, Euphorion, ist ein griechischer Sklave in Pompeji im Hause des Arrius Diomedes, ein Meister der bildenden Kunst, der jenen prächtigen, in diesem Hause ausgegrabenen Kandelaber schuf, welcher sich jetzt im Museum der Bronzen Neapels befindet und dort auf den Dichter einen solchen Eindruck machte, daß er auf ihm gleichsam die Lampen seiner Dichtung aufstellte. Er nimmt an, daß Euphorion diesen Kandelaber in seiner Werkstatt verfertigte, um die Feier der Wiederkehr seiner geliebten Jone, der Tochter seines Herrn, die sich in Rom aufgehalten, damit zu verherrlichen. Die Lampen sind Erfindung des Dichters; er hat sie sinnig ausgewählt und zugleich den Inhalt seiner vier Gesänge damit bezeichnet. Die Heimkehr der Herrin, Euphorion's Liebe zu ihr, das Gastmahl mit den schönen Wechselreden über das Kunstwerk, das der Sklave vollendet, die Freilassung desselben, der Ausbruch des Vesuv, die Rettung und das Glück der Liebenden: das bildet den einfachen und harmonischen Gang der Handlung. Wenn man über die Formverwilderung der neueren Litteratur sich hier und dort beschwert hat: so braucht man diese Ankläger nur auf Heyse und Gregorovius zu verweisen. In formeller Beziehung sind die Hexameter Goethe's und Schiller's schülerhaft im Vergleich mit denen der beiden neueren Dichter. Ihre Hexameter sind nicht nur frei von Trochäen, nicht nur

Italien" (5 Bde. 1857—77), „die Grabmäler der römischen Päpste" (1857); vor allem die vorzügliche „Geschichte Roms im Mittelalter" (8 Bde. 1859—72).

ist die Cäsur in ihnen auf das strengste beobachtet — nein, auch der malerische Charakter des Verses ist mit vielem Geschick benutzt, um die Schilderung abzuspiegeln. Die preisgekrönte Erzählung Hebbel's „Mutter und Kind“ (1859), auf die wir noch zurückkommen, ist ebenfalls in Hexametern geschrieben, die freilich minder tadellos sind.

An Paul Heyse's „Novellen in Versen“ schließt sich eine Reihe ähnlicher Dichtungen an. Hermann Oelschläger's „Novellen in Oktaven“ (1882) beobachten streng die Gesetze der regelrechten italienischen ottave rime, schlagen ihnen aber gleichsam ein Schnippchen durch die abenteuerlichen Reim- und Satzeinschachtelungen, welche dem stolzen Gang der Strophen einen Knüppel in den Weg werfen. Sie erscheinen dadurch im Vexierspiegel des Humors wie die Spenserstrophe in Byron's „Don Juan“. Damit ist indes nicht ausgeschlossen, daß sie bei Oelschläger bisweilen mit dem edeln Vollklang ihrer angeborenen Schönheit erscheinen, wenn der Ton ernster Dichtung in Empfindungen und Schilderungen angeschlagen wird. Einige dieser Erzählungen besonders „das Landhaus vor dem Thor“, auch „die Reise nach dem Engadin“ haben novellistische Spannung und Lösung; andere sind Capriccios in Oktaven, ein Nichts von Stoff, kaum eine Anekdote. Das Vorrecht der Novelle, Liebeshändel zu schildern, die sich nicht innerhalb der Schranken der Sitte halten, bleibt nicht unbenützt; aber stets geschieht dies mit feinsinniger Grazie.

„Engel Kirk“ (1886) ist eine Novelle in Versen, die an Tennyson's Vorbild erinnern mag: Das Kriminalistische herrscht darin vor; im Mittelpunkte der Handlung steht ein Brudermord. Diese selbst wird ohne längeres episches Verweilen, oft mit frappanter Kürze gerade bei den Hauptwendungen erzählt. Die sensationell ergreifenden oder rührenden Elemente kommen indes durch die Darstellungsweise des

Dichters zu ihrem vollen Rechte. Stimmungsvolle Kulturbilder rahmen sie ein und der epische Stil wird durch häufige längere Vergleichungen gewahrt.

Alfred Friedmann (geb. am 26. Oktober 1845 in Frankfurt a. M.), ein ebenso beweglicher wie begabter Poet, der seine Liedergaben, seine Novellen in Prosa und Versen verschwenderisch ausstreut, hat eine größere Zahl von Gedichtsammlungen herausgegeben, von denen die „leichtsinnigen Lieder“ (1878) von heiterer Lebenslust zeugen, der es nicht an frivolen Anklängen fehlt, aber auch in dem Abschnitte „Reisen“ stimmungsvolle Bilder bieten, während die „Lieder des Herzens“ (1889) zartsinnige Empfindungen in ebenso knapper wie freier Form aussprechen, wobei dem Dichter oft ein glücklicher Wurf gelingt. In den „Gedichten“ (1882) fehlt es bei einzelnen gelungenen Liedern im ganzen an einer Durcharbeitung der Form und des Gedankens. Seine ersten „Lieder aus Hellas“ (1874) waren griechische Nachdichtungen, ebenso lehnen sich seine „biblischen Sterne“ (1876) an das Alte Testament an: es sind drei Heldinnen desselben, die der Dichter feiert, Hagar, Ruth und die Tochter Jephthas: von diesen drei Idyllen verdient wohl die zweite den Preis. In der Sammlung: „Aus Höhen und Tiefen“ (1886) enthält der erste Abschnitt ebenfalls drei schöne biblische Dichtungen: „Jesus am Brunnen“ „Jesus auf dem Ölberge“, „Eliefer und Rebekka“. Der zweite „Aus großen Jahrhunderten“ bringt einzelne im großen Stil ausgeführte Lebensbilder. Im Ton der italienischen komischen Epen ist die „Feuerprobe der Liebe“ (1876) gehalten. Der Inhalt ist ein paradoxes Capriccio, das auch schon Eckstein in „der Stumme von Sevilla“ behandelt hat, die Form sind die ottave rime des Berni, Pulci und Ariosto, eines Kleeblattes, das des Dichters Muse von Hause aus anruft; es ist der Ton der epischen Parodie, der nur den Nachteil

hat, daß er eine skeptische Stimmung hervorruft, auch gegenüber der Lyrik, die in einzelnen Gesängen mit dem Anspruch auf selbständige poetische Geltung auftritt. Der Poet steht mit der Ironie des Ariosto über dieser bunten Welt und ihren in phosphoreszierenden Zickzacklinien sich bewegenden Abenteuern. Doch bei allen Irrungen des Barockgeschmacks bleibt die Einkleidung eine graziöse. Der epische Sang aus römischer Zeit: „Die Vestalin" (1880) entrollt ein Kulturgemälde aus der Zeit des Cäsar und Octavianus mit einem Aufwand detaillierter Darstellung, die nicht ganz in richtigem Verhältnis steht zur Bedeutung, den diese breitgeschilderten Kulturbilder für den Fortgang der Haupthandlung haben. Den Inhalt kann man als eine altrömische Klosternovelle bezeichnen, die in einen barocken Kulturrahmen gefügt und mit weitreichenden geistigen und geschichtlichen Perspektiven versehen ist. Was man auch an ihrer Architektonik aussetzen mag: sie zeugt von einer lebendigen Phantasie und Kraft der Schilderung und von einem Gedankenreichtum, der sich oft in schwunghafter Weise ausspricht.

Zu den Novellen in Versen gehört auch „Felicia" von Franz Otto Gensichen (1882). Der Dichter ist am 4. Februar 1847 zu Driesen in der Altmark geboren und hält sich meistens in Berlin auf, wo er eine Zeit lang Mitredakteur der „Post" und von 1874—78 Dramaturg des Wallnertheaters war. Er trat zuerst als Dramatiker auf: seine dramatischen Erzeugnisse werden wir später besprechen. Der Minnesang: „Felicia" erregte einiges Aufsehen, weil er den Dichter wegen der Schilderung einer Kopenhagener Bordelorgie in unliebsame Berührung mit der Staatsanwaltschaft brachte: doch die Gerichte sprachen ihn frei, da sie die Dichtung als ein Ganzes auffaßten, von dem sich einzelne Szenen nicht ablösen lassen, ohne den organischen Zusammenhang aufzuheben. Die Heldin Felicia ist ihrem Gatten,

einem nüchternen Sportsmann, untreu: sie liebt einen feurigen Verehrer, Alfred, der ihr aber erklärt, daß er sie nicht heiraten werde, wenn sie sich scheiden ließe. Alfred hat indes ein besonderes Gelüsten nach seines Nächsten Frauen; er hat auch ein Verhältnis mit einer anderen, Beatrix, und wird vom Gatten überrascht, als sie ihn besucht. Doch Felicia opfert sich für Beatrix: sie ist bei Alfred eingetreten, um ihm das Geständnis zu machen, daß sie von ihm guter Hoffnung ist und hat sich, als er Beatrix entgegengegangen, hinter dem Vorhang verborgen. Alfred heiratet nun Felicia, nachdem sie ins Gerede gekommen, und nur das Kind macht ihm einige Sorge, da er gegen den Grundsatz: Pater est, quem nuptiae demonstrant Bedenken hegt; doch feiert am Schluß der Dichter das eheliche Glück mit vollen Akkorden. Es sind echt warme dichterische Schilderungen in „Felicia“; doch fehlt die gleichmäßige dichterische Haltung; vieles gemahnt an gereimte Prosa, die dänischen Reisebilder mit landschaftlichen Veduten und historischen Skizzen schieben sich etwas breit in die Handlung ein. Eine noch größere Zahl lyrischer Reisebilder enthält die Sammlung: „Frauenlob“ (1885), besonders in dem ersten Teil: „Hebe“. In den poetischen orbis pictus, der auch Danklieder für namhafte Sänger enthält, sind Liebeslieder verwebt, die zum Teil den warmen Pulsschlag leidenschaftlicher Neigung zeigen; auch ein patriotischer Zug ist unverkennbar: singt der Dichter doch,

> Schlüg' ich doch mit grimmem Hiebe
> Meine Leier in den Sand,
> Priese sie nur Lust und Liebe,
> Nicht auch Fürst und Vaterland.

„Isolde“ ist ein kleines komisches Epos in dem Schack-Eckstein'schen Plauderton. Bedeutender ist der „Mönch von St. Bernhard“ (1885), eine größere Novelle in Versen. Der Bruch der Freundschaft, die sich zwei junge Schweizer ge-

lobt, ist zugleich der Bruch der Ehe, durch den der eine das Glück des anderen zerstört. Der Selbstmord des Gatten und das büßende Klosterleben des sündigen Freundes bilden den Abschluß der Dichtung. Die Darstellung hat warmes Kolorit und bisweilen leidenschaftlichen Schwung; doch schleichen sich auch in Gensichen's Gedichtsammlungen: „Immortellen“ (1888) und „Jungbrunnen“ (1889) öfters Inkorrektheiten ein, welche die Vorzüge und den vollendeten Guß der Kunstform trüben.

Ein anmutiges Lied aus alter Zeit hat Franz Hirsch in seinem „Ännchen von Tharau“ (1882) geliefert. Der Verfasser, geb. in Thorn am 2. Mai 1844, früher Redakteur des „Salons“ und des „Neuen Blattes“, dann des „Schorerschen illustrierten Familienblattes“ in Berlin, als Litterarhistoriker schon von uns erwähnt, hat außer einigen frischen Vagantenliedern, die 1889 gesammelt erschienen, nur diese eine Dichtung verfaßt, mit welcher er einen nachhaltigen Erfolg davongetragen. Ännchen von Tharau ist die Heldin des bekannten Gedichts von Simon Dach; dieser Königsberger Dichter, der Rektor der Universität, findet an Ännchen ein platonisches Wohlgefallen. Daß seine stille Neigung nicht mehr zu Worte kommt, das verhindert die Liebe Ännchens zu dem munteren Studenten Portatius, welcher die Keckheit hat, das Pfarrerstöchterlein zu küssen, als sie aus der Kirche kommt. Er verfällt zwar der akademischen Strafe für seinen Frevel, erringt aber dafür die Gunst des Rektors und die des Mädchens, wie uns in einer Folge heiterer Lebensszenen geschildert wird. Vorzüglich ist das Lokalkolorit der Pregelstadt getroffen. In die eigentliche, in reimlosen vierfüßigen Trochäen abgefaßte Erzählung sind allerlei Lieder und Liederchen in wechselnden Rhythmen eingestreut, frisch und schlicht, munter und schalkhaft.

Ebenso wie Franz Hirsch haben wir Adolf Stern schon als Litterarhistoriker gewürdigt: er gehört einer um ein Jahrzehnt älteren Generation an als Oelschläger, Friedmann und Hirsch. Er ist geboren am 14. Juni 1836 in Leipzig und lebt seit 1865 in Dresden, seit 1869 als ordentlicher Professor am Polytechnikum. Wir müssen ihn zur Gefolgschaft Paul Heyse's rechnen: als Novellist schrieb er im Stile dieses Dichters und als Litterarhistoriker hat er Paul Heyse die umfassendste Würdigung von allen zeitgenössischen Dichtern zu teil werden lassen. Stern zeigt im Sangkönig „Harnak“ (1853) und besonders in seinen großen Dichtungen: „Jerusalem“ (1858) und „Johannes Guttenberg“ (1882), auch in seinen „Gedichten“ (2. Aufl. 1879) feines Kunstgefühl und eine anmutende Darstellungsgabe, wenn auch in den Epen manches Beiläufige breit ausgeführt ist.

Über die Novelle in Versen, die poetische Erzählung, das Schlachtgemälde gingen fast alle diese epischen Auläufe, mochten sie nun eine strengere oder mehr gelockerte Form wählen, nicht hinaus. Den größten Wurf und meisten Zusammenhalt hatten noch die oben erwähnten philosophischen Dichtungen Mosen's, Hamerling's und Heller's. Doch auch der Versuch, ein großes historisches Epos zu schaffen, blieb nicht aus, konnte aber, bei aller imponierenden Massenhaftigkeit des Ganzen, bei der genialen Durchführung des Einzelnen, doch den Eindruck der Reimchronik nicht überwinden. Der Dichter der „Weltseele“, Arnold Schlönbach, hat seinem umfangreichen Epos „Die Hohenstaufen“ (1859), ebensowenig wie seinem „Ulrich von Hutten“, einem vaterländischen Gedicht in zwanzig Liedern (1862), einen künstlerischen Organismus zu geben vermocht; es ist kein Kreis, nicht einmal ein Sektor der Geschichte, sondern ihre geradlinige Fortbewegung in infinitum, was in

einer Reihe dichterischer Bilder uns vorgeführt wird. Schlönbach's geschichtliche Auffassung, die weit davon entfernt ist, der Hohenstaufen italienische Eroberungszüge zu verherrlichen, die dem Zeitalter der Reformation seinen geistigen Kern abgewinnt, verdient alles Lob; einzelne Schilderungen zeugen von dem Talent des Dichters; doch das Ganze bleibt eine rudis indigestaque moles, ein Konglomerat weltgeschichtlicher Kapitel, die aneinandergeschweißt, aber nicht zum Kunstwerk umgeschmolzen sind. Weit besser ist der „Stedinger Freiheitskampf", ein vaterländisches Gedicht in 18 Gesängen (1864). Hier ist mit der Beschränkung auf einen bestimmten Kampf die epische Grundlage gewahrt, auch das volkstümliche und sittenbildliche Kolorit giebt eine einheitliche Haltung, und einzelne Schilderungen der Kämpfe und des Sturmes sind von großer Lebendigkeit.

Leider ist auch Hermann Lingg's dreibändiges Riesenepos: „Die Völkerwanderung" (3 Bde., 1866—1868), nur ein zyklisches Gedicht geworden und erinnert an jene „Iliaden" der nachgeborenen Sänger, die mit dem Ei der Leda beginnen; es ist ohne Maß und Beschränkung ins Breite ergossen. Der Dichter hat die ganze, schon für den Historiker erdrückende Fülle der Thatsachen in den Rahmen seines Werkes gepreßt: tabellarische Übersichten der Kronenträger von Rom und Byzanz lösen sich ab, noch rascher die Haupt- und Staatsaktionen. Die Handlung springt oft in einer und derselben Strophe von Afrika nach Europa, von Karthago nach Byzanz, von Rom zu den weitablagernden Hunnen oder Goten. Der Mangel an Einheit in bezug auf die Handlung und den Helden wird nun keineswegs dadurch gedeckt, daß sich die Dichtung als ein Gedankenepos hinstellt und über dem elementarischen Gewoge der Völkermassen gleichsam die höhere Einheit in jenem olympischen Gewölk sucht, wo die Muse der Geschichtsphilosophie wie eine Gestalt der

Kaulbach'schen Fresken thront. Denn wäre der Schwerpunkt der Dichtung in den Gedanken verlegt worden, so würden die vorüberziehenden Völker und ihre Helden in magischer Beleuchtung nur als die Spiegelbilder jener geistigen Urmächte erscheinen und alle durcheinandertreibenden Wirbel der Geschichte könnten jenes höhere Licht nicht verdecken. Doch nur selten leuchtet bei Lingg ein Blitz des Gedankens über den Zügen und Kämpfen der Massen. Die Darstellung der geschichtlichen Ereignisse in ihrer Aufeinanderfolge ist der letzte Zweck der Dichtung; die Grundform des Werkes ist daher die Form der Chronik, die nur hier und dort durch freierfundene Episoden unterbrochen wird.

So ist namentlich der zehnte Gesang des ersten Buches ein wahrhaft unersättliches, stoffverschlingendes Ungeheuer von Poesie, welches ganze Jahrzehnte aufzehrt, über eine dichte Schar von Helden und Fürsten ohne weitere Debatte zur Tagesordnung übergeht und uns in einer Strophe an die Wiege eines neuen Ankömmlings führt, der in der nächsten schon am Traualtare steht. In den Gesängen des zweiten Buchs werden die Vandalen, ein Volksstamm, für den der Dichter eine kuriose Sympathie empfindet, und ihr Held Genserich abgelöst von den Hunnen und Attila.

Dann geht's wieder zu den Goten, von dem sterbenden Theodosius zu Theodorich; die Schlacht auf den Katalaunischen Feldern bildet die großartige Katastrophe der Hunnenbewegung. Das dritte Buch führt uns zu den Franken, zu Chlodwig, zur Schlacht bei Zülpich, worauf die Darstellung wieder zu Theodorich springt und uns das Geschick des Boëthius und der Amalasuntha in skizzierter Form vorführt. Es folgt in zwei Gesängen eine Schilderung der inneren Wirren im Vandalenreich; wir sehen, wie Hilderich durch Gelimer gestürzt wird und wie der letztere und das ganze Reich durch Belisar und die Byzantiner zu Fall

kommen. Daran schließt sich eine Darstellung der Kämpfe zwischen den Byzantinern und Goten, zwischen Narses und Belisar auf der einen, Totilas und Tejas auf der andern Seite an, und bei den Longobarden gönnt endlich der Dichter der ermüdeten Klio die langersehnte Ruhe.

„Der sogenannte rasche Gang," sagt Jean Paul in der Vorschule der Ästhetik, „gebührt der Bühne, nicht dem Heldengedicht. Wir gleiten über die Begebenheitentabelle der Weltgeschichte unangezogen herab, indes uns die Heirat einer Pfarrtochter in Voß' „Luise" umstrickt und behält und erhitzt. Das lange Umherleiten der Röhre des Ofens erwärmt, nicht das heftige Feuer."

Es fehlt der Lingg'schen Völkerwanderung sowohl die epische Ruhe als auch die epische Fabel. Die Darstellungsweise bedarf bei der großen Zahl der poetisch abgesonderten Kapitel einer Menge prosaischer Verbindungsglieder, die hölzern aus dem Strom der Dichtung hervorragen. Daher die steifleinenen Wendungen der Lingg'schen Stanzen, die prosaischen Konstruktionen mit den aktenmäßigen Bindewörtern, der metrische Knüppeldamm, in den sich oft die Rosenflur der ottave rime verwandelt; daher der Mangel an Teilnahme für eine Handlung, die einen Zeitraum von mehr als zehn Iliaden in zwei Verszeilen beseitigt; daher eine Charakteristik, welche nur mit funkelnden Blitzen beleuchtet, keinen Helden liebevoll in seinem ganzen Wesen erfaßt und uns als bleibendes Bild vor die Seele führt. Ja selbst die Episoden, die uns als poetische Erzählungen fesseln, die ein kleines Ganzes in dem größern bilden könnten, sind nicht geschlossen, sondern nach allen Seiten offen für den Luftzug der herumblätternden Chronik. Boëthius und Amalasuntha, der zwischen Freiheitssinn und Fürstengunst schwankende Denker und die Liebe der Fürstentochter zu ihm: welch ein anziehendes und bedeutsames Bild, das sich aus

dem Gewoge der Völkermassen heraushebt! Wäre es nur von dem Dichter selbst mehr herausgehoben und nicht nach allen Seiten mit fremdartigen Elementen durchwirkt, welche die Teilnahme ablenken! Auch der zur epischen Episode herabgedrückte Tragödienstoff: „Alboin und Rosamunde", ist nicht mit einer den Anteil weckenden Energie der Darstellung behandelt. Selbst Belisar, ein antiker Tragödienheld, der Wallenstein der Völkerwanderung, ist nur eine abgeblaßte Tapetengestalt auf verschiedenen Schlachtbildern; er erscheint immer nur, den Helm auf dem Haupt und das Schwert in der Hand; nie spiegelt sich auf seinem Antlitz der Kampf der Seele. Am wirksamsten ist von den zusammenhängendern Episoden der fünfte Gesang des zweiten Buchs: „Maximus und Eudoxia", der einzige, in dem eine fesselnde Einheit herrscht, und das geschichtliche Ereignis, die Plünderung Roms durch die Vandalen, glücklich in das Geschick des Einzelnen verwebt ist.

Hermann Lingg ist ein Dichter von ursprünglichem Talent; es ist unmöglich, daß dies Talent in drei Büchern schlummern und nicht öfter die Augen aufschlagen sollte. Wir begrüßen diesen Augenaufschlag stets mit Freuden; er zeigt uns eine Begabung von grandiosem Wurf, von kühner Bildlichkeit, von einem Feuerguß des Ausdrucks; sie tritt immer dort hervor, wo der Stoff ihr sympathisch ist: ein Fingerzeig, den der Dichter selbst am meisten hätte beobachten sollen. Wie auch aus seinen Gedichten hervorgeht, ist das Gebiet der Lingg'schen Muse das geschichtsphilosophische, die historische Gedankenfreske. Wo sie aus dem Staube der Massenwanderung sich in diese Lichtgewölke flüchten kann, da weiß sie Töne anzuschlagen, die von gewaltiger Wirkung sind, wie z. B. die „griechische Insel" im ersten Buch. Die Gestalt der Sage auf den Katalaunischen Feldern, die Meerfahrt der Vandalen nach der Plünderung

Roms, die Auswanderung der altdeutschen Götter bei Chlodwig's Taufe, einzelne Prachtschilderungen im Odenschwung, mögen sie Afrika, dem Vesuv, dem Pinienhain von Ravenna gelten: dies sind echte Perlen dichterischen Talents und wertvolle Bereicherungen des Schatzkästleins unserer vaterländischen Dichtung. Hätte uns Lingg statt einer dreibändigen Reimchronik eine kürzere Gedankensymphonie „die Völkerwanderung" geschrieben, in welcher in großen Zügen der Kampf der alten und neuen Mächte im Himmel und auf Erden ausgeführt worden wäre, er hätte vielleicht unsere Litteratur mit einem dauernden Werke bereichert.

Weit mehr als Lingg in seiner Völkerwanderung, ja am meisten von allen bisher erwähnten Dichtungen erreicht die Vorzüge eines streng epischen Stils Wilhelm Jordan in seiner Neudichtung der Nibelungen: W. Jordan's Nibelunge". Erstes Lied: „Siegfriedsage" (1868, 2 Bde., 13. Aufl. 1884) und zweites Lied: „Hildebrant's Heimkehr" (2 Tle., 1874, 8. Avfl. 1884).

Als moderner Rhapsode ist Jordan lange Zeit von Stadt zu Stadt gezogen und hat einzelne Gesänge seines neuen Nibelungenepos, meistens mit günstigem Erfolge, dem modernen Publikum vorgetragen, dessen Abneigung gegen langatmige Epik durch solche unmittelbare Appellation an seine Teilnahme und durch die Macht eines kunstvollen Vortrages am leichtesten zu überwinden ist. Die „Nibelunge" sind eine originelle Monstredichtung, welche aus den erratischen Blöcken der Vorzeit ihre gigantischen Gestalten und Gedanken meißelt. Das künstlerische Prinzip des Dichters, seine Anschauung vom Epos ist, wie wir von vornherein bekennen, nicht die unsrige. Er will „mit rauschendem Redestrom bis zum Rande der Vorzeit Gefäße wieder füllen und neu verjüngen nach tausend Jahren die wundergewaltige uralte Weise der deutschen Dichtkunst." Er nennt es einen

Irrtum des Tages, Fabeln statt fertiger Sagen zu erfinden, und hohlen Hochmut, mit eigener winziger Weisheit erkünsteln zu wollen, was „die Gesamtheit nur ersinnt mit ewiger Seele, und Jahrhunderte erst häufen zum Hort des Gesanges." Er vergißt dabei die ungeheuere Kluft, welche die Kultur der Edda oder auch noch diejenige des Zeitalters des Nibelungengedichts von der unsrigen trennt. Homer mochte die altgriechischen Sagen vieler Generationen dichtend verbinden; ein Dichter der Jetztzeit befindet sich der Nibelungensage gegenüber durchaus nicht auf dem Standpunkte des Homer. Was dazwischen liegt, ist eine große Epoche der Weltgeschichte, welche Glauben und Sitte, Dichten und Trachten derselben Nation grenzenlos verwandelt hat. Die Sagen der Edda liegen unserm Volk gänzlich fern, so fern wie die altindischen, in ihrer Ungeheuerlichkeit ferner noch als die griechischen und römischen; sie sind uns nur durch dieselbe gelehrte Vermittelung zugänglich wie jene. Es ist also eine Illusion des Dichters, wenn er meint, ein deutsches „Volksepos" durch eine Neudichtung der Nibelungensage zu schaffen. Ein deutsches Volksepos kann nur auf der Grundlage der modernen Kultur ruhen; die Form für dasselbe ist bisher nicht gefunden; doch zweifeln wir nicht, daß sie gefunden werden wird. Das Volk der Litteraturgeschichten und der germanistischen Philologen ist nicht das Volk der Gegenwart. Unser Volk, wenn es produktiv aufträte, würde wahrhaftig jetzt keine Nibelungensage produzieren.

Jordan's „Nibelunge" sind daher ein Kunstepos, so gut wie jedes andere, das einen der Zeit und ihrer Sitte entlegenen Stoff behandelt, und haben nur die Anlehnung an eine altehrwürdige Sage vor den andern Kunstepen voraus. Als Kunstepos betrachtet, besitzt die Jordan'sche Dichtung große und seltene Vorzüge, welche ihr in einer Epoche lyrischer Verschwommenheit einen hervorragenden

Rang einräumen. Es sind die Vorzüge des streng epischen Stils, der sich durch keine lyrische Weichheit, durch kein Zugeständnis an den Miniaturgeschmack des Tages aus seiner Gedrungenheit bringen läßt. Ein von Hause aus schwerwuchtendes Talent mit dem Auge des Epikers, welches namentlich noch durch Studien geschult ist und so dem höchsten epischen Gesetz der Anschaulichkeit gerecht wird, eine ausnehmende Sprachgewandtheit, welche der Sprache meist mit Glück durch Adoption altertümlicher Wendungen das Gesetz diktiert, und die ernste und nachhaltige Begeisterung für den nationaldichterischen Urstoff vereinigen sich bei Jordan, um ein Werk zu schaffen, das hin und wieder wie auf dichterischem Granit zu ruhen scheint. Freilich, das Gigantische der alten Sagenwelt führt uns hier und dort in einen Wirrwarr von Götter- und Heldenerscheinungen, welchem die lösende Deutung fehlt; wir werden von Ungeheuerlichkeiten umschwirrt, welche das Große oft in das Groteske übergehen lassen und das gerechte Unbehagen hervorrufen, daß wir für unser Fühlen und Denken gar keine Anhaltspunkte finden, und daß an unsere Phantasie jene Ansprüche gemacht werden, wie sie die Übertreibung des Märchens macht, die alle Gestalten ins Maßlose dehnt. Die naive Hyperbel, nicht als dichterisches Bild, sondern als epische Thatsache, ist der Grundton der nordischen Göttersage, und Jordan's Phantasie macht von diesen Hyperbeln einen verschwenderischen Gebrauch. Daneben findet sich aber vieles von echt menschlicher Größe, von Tiefe der Empfindung, von Energie der Leidenschaft, was nicht bloß auf unsere Phantasie anregend, sondern auch auf unser Gemüt sympathisch wirkt.

Jordan ist kein Verehrer unseres alten Nibelungenliedes, wie es in letzter endgültiger Redaktion feststeht. Dies erscheint ihm als eine Abschwächung, ja Fälschung altgermani-

schen Wesens durch den ritterlichen Minnegesang, dem bereits das Verständnis desselben abhanden gekommen war. Darum lehnt sich Jordan weniger an das deutsche Nibelungenepos als an die Edda und die nordische Völsungasage an. Eine der schönsten Partien des Jordan'schen Gedichts, die erste Begegnung Siegfrieds mit Brunhild, sein Ritt durch das Feuer zu der Schildburg, in welcher ein geharnischter Ritter schläft, das Aufschneiden des Panzers mit dem Schwert und das Erkennen der Walkyre Brunhild, ist eine Nachdichtung der Völsungasage. Auch Siegfrieds mythische Vorgeschichte, der Verrat in der Badeszene, Brunhilds Ende, die sich mit Siegfried verbrennen läßt: das sind alles Motive, welche der nordischen Sage entlehnt sind. Brunhild erscheint hier durchweg bedeutender und großartiger als in dem Nibelungenepos, und so ist es auch in der Jordan'schen Dichtung. Auch aus den Berichten der jüngeren Edda, der Niflungasage, hat Jordan manches mit in seine Dichtung hereingenommen.

Der zweite Teil der Dichtung: „Hildebrants Heimkehr" ist eine Verschmelzung der „Völsungasage", der „Nibelunge Not" und des „Hildebrantliedes". In dem Mittelpunkt der Dichtung steht Hildebrant, der Waffenmeister Dietrichs von Bern. Die Katastrophe in der Königsburg Attilas, der Untergang der Burgunden durch Brunhilds Rache, der zweite Teil der „Nibelungen", wird hier erzählt, teils von Hildebrant selbst, teils von dem Sänger Harand, ähnlich wie Aeneas der Dido die Zerstörung Trojas erzählt. Aus dieser Darstellung tritt bereits Hildebrants Heldenfigur bedeutsam hervor. Im Übrigen erscheint er in unserem Gedicht als der hünenhafte Pädagog, der ein übermütiges Geschlecht zur Demut erzieht. Der Schwanhild, der Tochter Brunhilds, dem König Jormunrek, seinem Sohne Rammer und dem heimtückischen Diener Bicki, welche in der Nordlandsszenerie der

Jordan'schen Dichtung im dritten bis zwölften Gesang eine Rolle spielen, begegnen wir auch in der „Völsungasage“, die bekanntlich eine Prosabearbeitung von Liedern der älteren Edda ist; doch hat Jordan nur wenige Motive benützt, im übrigen die barbarische Sage gänzlich umgestaltet, ähnlich etwa wie in Goethe's „Iphigenie“ der alte tragische Stoff mit seiner Blutatmosphäre humanisiert ist. Das Wilde ist menschlich geadelt, grause Thaten sind zu humaner Versöhnung umgedichtet; ja der alte Waffenmeister Hildebrant selbst erscheint wie einer jener Menschheitspriester aus der „Zauberflöte“, der gefallene Menschen durch Liebe zur Pflicht zurückführt. Der Hildebrant Jordan's hat etwas vom Illuminaten; der alte Recke ist tätowiert mit den magischen Zeichen der Menschenbekehrung und Welterlösung. Diesen Stoffquellen verdankt die Dichtung ihre Eigentümlichkeit, die Spiegelung des altheidnischen germanischen Urgeistes. Daß dieser Geist nicht der fortgeschrittenen Menschheit als ein öder und toter erscheine, dagegen wehrt sich die Jordan'sche Dichtung nicht bloß durch die Energie und Größe ihrer Gestalten, nicht bloß durch die, wir möchten sagen, naturgewaltige Darstellung, welche namentlich in den episch ausgeführten Gleichnissen von treuester Beobachtung des Naturlebens Zeugnis ablegt, sondern auch durch ihren geistigen Grundzug, die Verschmelzung des altgermanischen und neuphilosophischen Heidentums auf Grundlage einer großartigen Naturanschauung. Man mag über die Verkittung der alten Sagen, über die einzelnen neuen Erfindungen, welche der Dichter in sie hineinwebt, denken wie man will: der geistig bedeutsame Kern der Dichtung liegt in dieser gewaltigen Naturpoesie, welche aus dem Urquell des alten Mythus herausströmt und sich dann gleichsam in dem Strombette der neuen Dichtung bewegt. Selbst der altheidnische Trotz, der sich gegen die christliche Bekehrung als einen fluch-

würdigen Verrat sträubt, findet in der Dichtung an mehreren Stellen eine plastisch greifbare Gestalt.

Wie jedes Epos, versanden auch die Jordan'schen „Nibelungen" hier und dort; die Ausführung der Äußerlichkeiten bis in das technische Detail bei Rüstungen, Kämpfen, Bauten wirkt oft ermüdend. Nirgends überschreitet zwar der Dichter den Standpunkt der altertümlichen Kultur, aber das Interesse des Altertumsforschers, der sich durch solche Treue besonders befriedigt fühlen mag, ist doch verschieden von der Teilnahme des Lesers und Hörers, der von einer Dichtung nur fesselnde Züge erwartet, nicht den wohlgeordneten Bericht über gleichgültige Kultureinrichtungen, welche der Fortschritt der Zeiten längst dem Kindesalter der Menschheit überwiesen hat.

An Schilderungen von höchster Anschaulichkeit und zugleich von dichterischer Schönheit sind Jordan's „Nibelungen" sehr reich. Namentlich haben die letzten Gesänge des ersten Liedes Stellen von Homerischer Naivetät, wie Siegfrieds letzter Ritt und sein Abschied von dem schwächlichen Söhnchen der Brunhild, und dann wieder Gemälde von imponierender Seelengröße, wie die letzte Begegnung der beiden Königinnen und Brunhilds Tod. Im zweiten Liede gehören die Belagerung Drontheims und die Errettung des Königssohnes, der Kampf Hildebrants und Hadubrands, zu den gelungensten Teilen der Dichtung, während die eingeschobene divina comedia in der Vermischung des Uralten und Modernsten nicht immer glücklich und durchsichtig ist.

Wie er dem Geiste der altheidnischen Dichtungen lauscht, so richtet sich Jordan auch nicht nach der Form des Nibelungenliedes, sondern nach derjenigen des Hildebrantliedes und des Beowulf, die ihm als urkräftige Muster germanischer Dichtung vorschweben. Er wählt nicht die Strophe, sondern den freien altdeutschen Vers mit Hebungen

und Senkungen. Dieser Vers verstößt dort gegen unser rhythmisches Gefühl, wo eine zu große Zahl schwächer betonter Silben in die Senkung gestellt ist, wo die „Mahlfüllung“, wie dies in der altsächsischen und nordischen Dichtung heißt, allzu reichlich ausgefallen ist. Es ist dasselbe wie bei den Klopstock'schen und Platen'schen Pyrrhichien; eine Häufung von Kürzen verträgt die deutsche Sprache nicht; sie wirft alsbald den Ton auf die mittlere von dreien; wir erhalten dadurch, wenn wir nicht den Sprachgenius gewaltsam unterdrücken wollen, eine neue Hebung, und damit wird das ganze Schema des Verses verwirrt. Auch in Jordan's „Nibelungen“ finden sich einzelne Versungeheuer, die statt vier Hebungen in Wahrheit deren sechs oder acht haben. Was die Allitteration betrifft, so mag man sie bei einer derartigen Dichtung als altertümliche Form gelten lassen; sie hat etwas von jener Schlichtheit und Simplizität, wie sie der Stoff und die ganze Darstellung verlangen; sie ist gleichsam ein aufgeblättertes Knospenblättchen vor der vollen Blüte des Reims. Doch der Reim erst ist die volle Beseelung deutscher Dichtung, und wenn der Stabreim mit dem Anspruch aufträte, eine Wiedergeburt derselben anbahnen zu wollen und allgemeine Geltung verlangte, so würde man ihn in seine Schranken zurückweisen müssen als ein charakteristisches Formzeichen für altgermanische Neudichtungen.

Wie indes der Dichter diese zum Teil befremdlichen und veralteten Dichtformen zu beherrschen weiß und mit ihnen eine große und glänzende Totalwirkung hervorbringt, ohne ihre Eigentümlichkeiten abzustreifen, das beweist z. B. das Nornenlied, das in seiner machtvollen Erhabenheit von tiefergreifender Wirkung ist.

Es sei dem Verfasser dieses Werkes erlaubt, noch mit wenigen Worten seiner eigenen Beteiligung an den epischen Anläufen der jüngsten Epoche zu gedenken. Zur Zeit als

die Herwegh'sche Lyrik in Blüte stand, trat er zuerst als achtzehnjähriger Student mit politischen Gedichten auf, in denen die Forderungen des damaligen ostpreußischen Liberalismus poetisch formuliert waren. Außerdem hat er im Jahre 1858 „neue Gedichte" herausgegeben, in denen er für die mit Unrecht vernachlässigte lyrische Gattung der „Ode" in gereimten antiken Strophen eine neue Form zu schaffen suchte. Seine Gedichtsammlung „Janus" (1877) enthält seine Königsgedichte von 1870; in „Bunten Blüten" (1890) sind die Lieder und poetischen Erzählungen der letzten Jahrzehnte zusammengestellt. Studien epischen Stils sind dagegen seine beiden größeren Dichtungen: „die Göttin" (1852, 2. Aufl. 1876) und „Carlo Zeno" (1853, 3. Aufl. 1876). Die erstere ist ein etwas bunter Blütenstrauß philosophischer Reflexionen und dichterischer Schilderungen; in der neuen Bearbeitung tritt der Grundgedanke klarer hervor; in „Carlo Zeno" dürfte der Verfasser in Bezug auf epische Strenge der Darstellung in einzelnen Abschnitten glücklicher gewesen sein. Sein Lotosblumenkranz: „Maja" (1864, 2. Aufl. 1877) entfaltet ein Bild des indischen Natur- und Geisteslebens in poetischen Erzählungen, die von einer Rahmenerzählung eingefaßt sind[1]). Die Dichtung: „Merlin's Wanderungen" (1888) ist eine eigenartige Verschmelzung der alten Sage mit geschichtlichen und sozialen Zeitbildern der Gegenwart.

Auch die Satire, deren Existenz bisher eine mehr sporadische gewesen, nahm in der letzten Zeit einen epischen Anlauf. Im Anfange dieses Jahrhunderts hatte der Charakteristiker Goethe's, Johannes Daniel Falk aus Danzig (1770—1826) in mehrfachen satirischen Veröffentlichungen, besonders in dem Taschenbuche: „Grotesken, Satiren und

[1]) Vgl. Gottschall: „Erzählende Dichtungen" (3 Bdchen., 1876—77).

Naivetäten" (1806), „Oceaniden" (1812) und anderen zerstreuten Ephemeren, die später in den „satirischen Werken" (3 Bde., 1826) gesammelt wurden, einen prägnanten und selbständigen Geist bekundet, der oft rebellisch gegen die klassischen Autoritäten des Ilm-Athens auftrat, stets aber vom Geiste der Humanität, der alle unsere großen Autoren beherrschte, durchdrungen war, indem der Satiriker ihn auch in seinem praktischen Leben und Wirken bewährte. Später, nach Jean Paul's Vorgange, verschlang der Humor die Satire; die Romantiker, auch Börne und Heine, waren mehr Humoristen, als Satiriker. Auch Drama und Roman, antik-klassischer Haltung immer mehr entfremdet, absorbierten die Satire, die überall als mephistophelisches Element, als durchgängige Schärfe des modernen Geistes zum Vorscheine kam. So wurde die selbständige Satire als gesonderte poetische Gattung immer seltener; aber auch die moderne Tendenzlyrik, besonders die politische, bedurfte zu ihrer Polemik der schärfsten satirischen Waffen. Herwegh, Dingelstedt, Prutz, Sallet, Hartmann, Hoffmann von Fallersleben haben ihre satirische Lanze oft genug eingelegt und manche Don-Quixoterie damit aus dem Sattel gehoben. In einer so hastigen Zeit, wie die unserige, mußte sich die Satire aus der behaglichen Breite der Darstellung, an die sie von früher gewöhnt war, in das kurze, leichtgeflügelte Epigramm flüchten. Einen Versuch, ihr das alte Recht zu wahren, hat Paul Schönfeld (geb. am 4. Januar 1851 in Dresden) in den „Satiren und Epigrammen" (1886) gemacht. Er ist jedenfalls in seinem guten Rechte, einen solchen Gedichtband herauszugeben, denn die Satire braucht sich nicht mit der Rolle eines ästhetischen Aschenbrödels zu begnügen; sie kann auch als Prinzessin im dichterischen Faltenwurf und mit nachrauschender Schleppe einherstolzieren. Schönfeld hat für ein dichterisches Prachtgewand gesorgt.

Seine Satiren sind nicht bloß in leichten Klappversen gedichtet, auch nicht in den bequemen Faustversen und heinisierenden Rhythmen; sie erscheinen in Sonetten, ottave rime, Terzinen, und selbst in pindarischen Strophen. In den lyrisch-epischen Reflexionen der Zeit wird die höhere Tochter, die noble Welt, die Göttin des Jahrhunderts, besungen. „Moderner Liebesfrühling“ ist ein Sonettencyklus, der die aus den Heiratsbüreaus stammende Liebe mit ihrer realistischen Prosa geißelt. Auf hohem Kothurn erscheint die Satire in der pindarischen Verherrlichung des Wagensiegs, den der Eisenbahnbaron von Ehrenthal davon getragen, eine mit kecken Arabesken durchwebte Epinikie. Doch auch an Epigrammen fehlt es in der Sammlung nicht, damit schließt sich Schönfeld den zahlreichen Epigrammdichtern an: Dr. Mises (Professor Fechner in Leipzig), nicht ohne Witz, aber geschraubt und barock, Oswald Marbach, sinnig und geschmackvoll in den „Gnomen“, vielseitig gebildeter Kritiker, Dichter und Übersetzer, Alexander Jung in den „Elixieren gegen die Flauheit der Zeit“ (1846), Heinrich Hoffmann, Winterling, Sanders, Pichler und andere eröffneten ein epigrammatisches Kreuzfeuer von den verschiedensten Seiten her gegen die Schwächen der Zeit. Doch während diese Autoren das satirische Pulver in Tirailleurgefechten verschossen, baute Adolf Glaßbrenner aus Berlin, ein vortrefflicher Volksschriftsteller, größere epische Minengänge für die Explosionen seiner satirischen Munition in seinem „Neuer Reinecke der Fuchs“. Er war geboren am 27. März 1810 in Berlin, wo er am 25. September 1876 starb. Von 1841—50 hatte er in Neu-Strelitz gelebt, wo seine Frau, Adele Peroni, engagiert war; von 1850—58 in Hamburg, von wo er als Redakteur der Montagszeitung nach Berlin übersiedelte. „Reinecke Fuchs“ ist das unerschöpfliche Ölkrüglein

der deutschen Tierfabel, eine Konzentration der aesopischen, mehr epigrammatischen Fabeldichtung zum allegorischen Epos, in welchem unter der Tiermaske die Menschenwelt dargestellt wird. Dies ist nicht nur für die humoristische Arabesken- und Groteskenmalerei, sondern auch für die Satire ein willkommener Stoff. Der alte „Reinecke Fuchs" und auch die Goethe'sche Bearbeitung ließen immer noch eine neue Auffassung zu, da gerade das vierzigste Jahrzehnt für die politische Satire neue geistige Gesichtspunkte darbot. Glaßbrenner beschrieb das Fell des Reinecke redivivus mit allen möglichen satirischen Hieroglyphen, zu deren Lösung die Zeitgeschichte den Schlüssel hergab. Das Gedicht ist ebenso reich an schlagendem Witze, wie an einer burlesken Naivetät, und einzelne Stellen atmen einen echt poetischen Duft. Dennoch ist die dichterische Form bei aller populären Haltung nicht rein und adelig genug. Auch fehlt es an dichterischer Erfindung, an dramatischer Aktion, an jenen faits accomplis der Tierwelt, die sich dem Gedächtnisse des Volkes einprägen. Gleichwohl war es eine verdienstliche That des begabten Autors, die zerfahrene Satire zu einer Schöpfung von künstlerischer Ganzheit zu kondensieren. Auch das Lustspiel „Kaspar der Mensch" (1850), „die verkehrte Welt" (6. Aufl. 1873) sind reich an humoristischen und satirischen Ergüssen von großer Treffsicherheit und halten der Gegenwart den Vexierspiegel vor. Glaßbrenner's „Gedichte" erschienen in 5. Auflage 1870, „Neue Gedichte" (1866). Der Biograph Glaßbrenner's und sein Nachfolger in der Redaktion der Berliner Montagszeitung, Richard Schmidt-Cabanis (geb. am 22. Juni 1838 in Berlin), hat eine große Anzahl humoristischer Gedichtsammlungen herausgegeben, in denen ebenso oft schlagfertiger Volkswitz, wie der gelehrte und litterarische Witz sich geltend macht; er ist stets bei der Hand, irgend welche Verirrungen des Zeitgeistes zu geißeln

und sein humoristisches Wörterbuch mit den Kunstausdrücken neuer Entdeckungen zu bereichern[1]). Auch für die Parodie hat er eine ausgesprochene Begabung. Die politische Satire in Versen haben die Gelehrten des „Kladderadatsch“, Ludwig Kalisch, der Possendichter, und Rudolf Löwenstein (geb. in Breslau am 20. Februar 1819, gest. 1891), der Verfasser reizender Kinderlieder („Kindergarten“ 1846, 4. Aufl. 1881) mit Erfolg gepflegt.

Überhaupt zeigt sich neuerdings das Streben nach einer Wiedergeburt des komischen Epos, dem wir in unserer „Poetik“ eine besonders eingehende Behandlung widmeten. Ernst Eckstein (geb. in Gießen am 6. Februar 1845) hat mehrere in humoristischen Sprüngen wie in lyrischen Ergüssen gleich gewandte und bewegliche Dichtungen verfaßt: „Schach der Königin“ (1870), die grotesken, kühn konzipierten „Gespenster von Varzin“ (1871), der „Stumme von Sevilla“ (1871), im Ton der opera buffa mit hereinspielender Romantik im Stil der italienischen Epen und „Venus Urania“ (1872). In allen diesen poetischen Erzählungen zeigt Ernst Eckstein eine Formgewandtheit, die er ebenso in seinen humoristischen Gedichten: „Exercitium salamandris“ (5. Aufl. 1877), „Initium fidelitatis“ (6. Aufl. 1882) wie in seinen ernsten „In Moll und Dur“ (1877) an den Tag legt, welche Sammlung einige Gedichte von kristallklarer Schönheit enthält. Auch das Gedicht: „Madeleine“ (1877) und die mit spanischem Kolorit gesättigte Dichtung: „Murillo“ (1880) beweisen, in wie vielen Sätteln der Autor der Schulhumoresken und der großen Geschichtsromane gerecht ist. Im Ton der italienischen komischen Epen ist auch die bereits erwähnte „Feuerprobe der Liebe“ von Alfred

[1]) „Auf der Bacillenschau“ (1885); „Zoologische Ergüsse“ (1884), „Brummstimmen der Zeit“ (1886), „Pessimistbeetblüten jüngstdeutscher Lyrik“ (1887).



Friedmann gehalten. Außerdem haben namhafte Dichter wie Friedrich von Schack in seinem Roman in Versen; „Durch alle Wetter“ (1871), ferner Albert Roffhack in „Die Leiden der jungen Lina“ (1866), Adolf Böttger in seinem Fragment „Eulenspiegel“, der Herausgeber in seinem „König Pharao“ (1873) u. a. derartige, zum Teil umfangreiche Versuche gemacht, in denen mancher glänzende humoristische Exkurs, ja manche rühmenswerte dichterische Schönheit uns entgegentritt, doch ist fast in allen Mangel an Situationen, denen die eigentliche vis comica innewohnt. Die Kontouren der Handlung und auch der Charaktere erscheinen hier und dort zerflossen oder das Alltägliche nicht genug durchgeistigt durch den Esprit. Wir meinen, daß der Ton der zersetzenden Byronschen Ironie und Satire mit der weitschweifigen Geschwätzigkeit, welche den geringen Kern einer oft zufälligen Handlung endlos umspinnt, weniger für die Erneuerung des komischen Epos geeignet wäre, als die mehr objektive Komik der Epen von Pope und Zachariae mit ihrer humoristisch-phantastischen Nipptischmythologie. Mehr in diese Bahnen lenkt das kleine Epos von Hans von Hopfen ein: „Der Pinsel Ming's, eine chinesische Geschichte“ (1868), welches, sich an eine Ballade von Ellissen anlehnend, in köstlichen Humoresken und zopfigen Arabesken, in ottave rime, welche wie chinesische Pagoden klingeln, den Ruhm des Tages und der Modeschriftsteller verspottet. Ein erfolgloser und langweiliger Poet aus dem Reich der Mitte flüchtet in die Einsamkeit und bringt durch die Vorlesung eines Trauerspiels ein Krokodil zum Gähnen; da erscheint aus dem Rachen desselben ein Geist, den ein feindseliger Hexenmeister in einen hohlen Zahn gebannt hatte. Dieser Geist giebt dem Dichter den Pinsel Ming's, der ihn zum Genie und zum Sänger der Mode macht — nach einer

vorbestimmten Frist fordert er den Pinsel zurück und tröstet den verzweifelten Dichter damit, daß er jetzt den Pinsel nicht mehr brauche; jetzt könne er mit dem nächsten besten Besen seine Gedichte schreiben, so dumm wie er wolle, jetzt habe er einen Namen und bleibe der Klassiker der Mode! Ganz volkstümlich in ihrer Komik ist die Dichtung: „die Eselsjagd“ von Friedrich Hofmann (1872), dem Poeten der „Gartenlaube“ (geb. in Koburg am 18. April 1813, gest. am 14. September 1888 in Ilmenau), der mit burschenschaftlicher Biederkeit und menschenfreundlichen Tendenzen ein sprudelndes Improvisationstalent vereinigt, das sich besonders in seinen ausgewählten Gedichten „Nach fünfzig Jahren“ (1885), die viel Gemütvolles und von patriotischem Geiste Beseeltes enthalten, ausspricht.

Ein humoristischer Dichter, der vorzugsweise und mit Glück die Parodie pflegt, ist Ludwig Eichrodt (geb. am 2. Feb. 1827 zu Durlach, seit 1881 Oberamtsrichter in Lahr), dessen „Gedichte in allerlei Humoren“ (1853), „Lyrischer Kehraus“ (2 Bdchn. 1869), „Lyrische Karikaturen“ (die neunte Auflage der Gedichte 1869) vortreffliche besonders litterarische Parodien enthalten. „Das Lied des Divansky“ persifliert in glänzender Weise die westöstliche Lyrik, das Gedicht, „Aus dem neuen Völkerfrühling“ den Lingg'schen Stil, der „Nachschiller“ die hochtrabenden Schillerianer. Ebenso trefflich ist die „Matthissonate“ und die große Litteraturballade des Dichters Biedermaier. Als Mitarbeiter an den „Fliegenden Blättern“ hat Eichrodt den volkstümlichen Ton oft sehr glücklich getroffen, wie z. B. in dem bekannten Wanderlied:

„Nach Italien, nach Italien
Möcht' ich, Alter, jetzt einmaligen.“.

Eine eigenartige Komik, wirksam durch kindliche Naivetät, ist die Komik der „Fliegenden Blätter“, als deren Vertreter

in Vers und Bild Wilhelm Busch (geb. 1833 in Wiedensahl im Hannoverschen), der Verfasser des „Heiligen Antonius von Padua“ (1870), der Streiche von „Max und Moritz“, der „frommen Helene“, des „Paters Filucius“ und ähnlicher im Ton der Fibelverse gehaltenen komischen Gedichte zu bezeichnen ist.

Die epischen Anläufe, die wir hier charakterisierten und in denen sich der Drang nach fester Gestaltung, der die Zeit beseelt, aufs deutlichste ausspricht, werden uns ohne Frage früher oder später zum modernen nationalen Epos führen, welches bereits der Seele eines Schiller in dämmernden Umrissen vorschwebte. Die Lyrik der letzten Jahrzehnte aber, welche in zahlreichen Anthologien eine populäre Verbreitung gewonnen, überflügelt in der That die Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl was die Ausbreitung und Tiefe des Gehaltes, als auch was den Reichtum an originellen Talenten, den Glanz und die Fülle der Formen betrifft.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Das originelle Kraftdrama.

Christian Grabbe. — Friedrich Hebbel.

Wie die moderne Lyrik, hat auch das moderne Drama zahlreiche beachtenswerte Leistungen zu tage gefördert, obwohl die nationale Bedeutung Schiller's von keinem jüngeren Dramatiker wieder erreicht worden, und auch die Versöhnung des höheren Dramas mit der praktischen Bühne nicht in der durchgreifenden Weise gelungen ist, in welcher sie angestrebt wurde. Dennoch bezeichnet schon dies Streben, gegenüber der romantischen Schule, welche für eine ideale Bühne zu dichten vorgab, in Wahrheit aber nicht bloß die theatralischen, sondern auch die dramatischen Anforderungen vornehm ignorierte, einen bedeutenden Fortschritt, und es ist nicht die Schuld der Dichter, sondern äußerlicher Konvenienzen und Inkonvenienzen, zu denen wir besonders politische Rücksichten und Beschränkungen bei den Hofbühnen, die mangelhafte Leitung vieler städtischer Theater und ihren mühsamen

Kampf um die Existenz, den Verfall der darstellenden Kunst rechnen, wenn der erste Anlauf, das Theater einer höheren und zeitgemäßen Poesie wieder zu erobern, in allerjüngster Zeit erlahmt zu sein scheint oder wenigstens nicht ganz die erwarteten Früchte getragen hat. Dennoch darf man nicht vergessen, daß auch Schiller's und Goethe's Dramen niemals eine ausschließliche Herrschaft über die Bretter ausgeübt haben, und daß die Klagen über den schlechten Geschmack und die unverfeinerte Schaulust des großen Publikums selbst im Munde unserer dramatischen Heroen oft genug ertönten. Man darf nicht vergessen, daß sich einzelne Werke der neueren höheren Dramatik neben den Stücken des täglichen Bühnenbedarfs dauernd auf dem Repertoire erhalten haben, und daß durch diese Thatsache eine moderne volkstümliche Klassizität konstatiert ist. Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß die Werke Goethe's öfter über die Bühne gegangen seien, als heutzutage etwa die Werke Hebbel's, der doch nicht zu den Autoren gehört, welche das deutsche Repertoire beherrschen. Keineswegs hängt die Blüte des nationalen Dramas nur von der Wahl nationaler Stoffe ab, welche der deutschen Muse schon manche Täuschung bereitet haben.

Für die Betrachtung des modernen Dramas bietet sich eine verschiedene Auffassungsart dar. Man kann zunächst mit historischer Genauigkeit verfahren und nach den Wahrzeichen der Dezennien einzelne Epochen abmarken. So beherrschten die schon erwähnten Schicksalstragödien das Dezennium von 1820—1830; dann ergriff Raupach das Ruder des deutschen Bühnenschiffes und führte es in seiner Glanzperiode von 1830—1840, in einer Zeit, in welcher das dramatische Talent eines Grabbe, dem Bühnenpublikum unbekannt, in der Litteratur hohe Geltung gewann. Es war die Epoche, in welcher der Gegensatz zwischen Bühnendramatik und Litteraturdramatik aufs schroffste hervortrat, ein Gegen-

satz, der stets den Verfall des nationalen Theaters zur Folge haben muß. Diese Einsicht bestimmte die begabtesten Führer des jungen Deutschlands, vor allen Karl Gutzkow, der hierin die Bahn brach, durch ihre eigenen Produktionen jenen Zwiespalt zu beseitigen, und so bezeichnet das Dezennium von 1840—1850 und die darauf folgenden Jahre eine Epoche neuer und bedeutsamer Anläufe, in welcher der moderne Gedanke und die theatralische Technik sich verbrüderten. Die historische Tragödie gewann eine modern-politische Färbung, das bürgerliche Drama einen sozialen Inhalt. Selbst die Jünger der Grabbe'schen Richtung, Friedrich Hebbel u. a., suchten für ihre abnormen dramatischen Gestaltungen die Bretter zu gewinnen. Eine Behandlung des modernen Dramas nach diesen chronologischen Daten würde also manche beachtenswerte Gesichtspunkte darbieten; doch genügt es für unseren Zweck, ihre allgemeinen Umrisse hier angedeutet zu haben. Nach unserer Ansicht darf das Historische, so große Berücksichtigung es bei der Jahrhunderte umfassenden Bildungs- und Litteraturgeschichte eines Volkes verdient, in der Litteratur von hundert Jahren nicht überwiegend in den Vordergrund treten. Für die Nachwelt schwindet ein solcher Zeitraum vielleicht zum Bruchstücke einer einzigen größeren Epoche zusammen: was könnte es nützen, noch zahlreiche kleine Einschnitte anzubringen, durch welche man ein selbstständiges Bild der einzelnen Dichter zertrennen würde?

Eine zweite Behandlungsweise des „modernen Drama" würde die einzelnen Gattungen, das „bürgerliche Drama", die „historische Tragödie" u. s. f. sorgfältig sondern; aber auch hier würde man sich oft genötigt sehen, den Entwickelungsgang der Autoren zu zerreißen, und überdies scheinen uns die Unterscheidungen nach der Wahl des Stoffes nicht von durchgreifender Wichtigkeit. Wir haben daher einen anderen Weg eingeschlagen und die dramatische Be-

handlungsweise zum entscheidenden Kriterium angenommen. In der That lassen sich zwei große Richtungen der deutschen Dramatik unterscheiden, welche eine dritte zu verschmelzen strebt. Die eine schließt sich an Shakespeare, an die dramatischen Erstlingswerke von Schiller und Goethe, an Lenz und Klinger, an Zacharias Werner, Heinrich von Kleist und Immermann an. Sie ist mehr realistisch, liebt die kräftige und markige Gestaltung, die scharfe Betonung des individuell Charakteristischen, das rasche dramatische Leben, die blitzartige Darstellung der Leidenschaft, die großen Züge, im Ausdrucke die kühne, oft extravagante Bildlichkeit, das Paradoxe und Bizarre, das oft auch die Empfindung durchdringt. Dabei nimmt sie auf die praktische Bühne nur wenig Rücksicht und zwingt sie, sich nach ihren genialen Skizzen zu richten. Wir nennen diese dramatische Richtung das originelle Kraftdrama, dessen Hauptrepräsentanten Grabbe und Hebbel sind.

Die zweite Richtung lehnt sich an die späteren Werke Schiller's an, in denen mehr das idealistische Gepräge, der antike Stil, das allgemein gehaltene Pathos vorherrschend sind. Die Lyrik, welche von den Autoren der ersten Gruppe fast gänzlich als undramatisch beseitigt wurde, beginnt hier in sauber skandierten Versen, langen Monologen und poetischen Glanzstellen eine große Rolle zu spielen. Dagegen tritt eine gewisse Gleichmäßigkeit der fünfjambigen Diktion ein, welche allen diesen Dichtungen auch ein gleiches geistiges Niveau giebt und selbst bedeutendere Talente zu verflachen droht. Das Charakteristische muß vielfach dem Lyrischen und Rhetorischen das Feld räumen. Die zweite Richtung nennen wir die deklamatorische Jambentragödie und rechnen dazu, außer Körner, Müllner und Houwald, besonders Raupach, Auffenberg und Halm.

Wenn schon in der Entwickelung unserer größten Dichter beide Richtungen in einander spielen und auch in unseren Autorengruppen nicht überall mit gleicher Reinheit ausgeprägt sind, so waren es doch vorzüglich Schriftsteller der jungdeutschen Schule, welche eine Verschmelzung von beiden, und zwar unter dem Zeichen der modernen Tendenz und mit dem Streben, die wirkliche Bühne für ihre Dramen zu erobern, versucht haben. Hier verdienen besonders Gutzkow, Laube, Freytag, Brachvogel, Wilbrandt, Wildenbruch Erwähnung. Diesem modernen Tendenz- und Bühnendrama des höheren Stiles ging natürlich die Produktion für den alltäglichen Bühnenbedarf zur Seite, als deren Hauptvertreterin Frau Birch-Pfeiffer zu nennen ist, während das Konversationslustspiel sich lange Zeit in Kotzebue'schen und Iffland'schen Geleisen, später in den Bahnen der neufranzösischen Dramatik bewegte und nur die Posse nach verschiedenen Seiten hin neuerungssüchtig experimentierte.

Bis etwa gegen das Jahr 1830 hin überwog in der deutschen Litteratur die von Theodor Körner und den meisten Schicksalstragöden gepflegte Schiller'sche Richtung des Dramas, während nur Zacharias Werner und Heinrich von Kleist eine mehr realistische Gestaltungsgabe und Vorliebe für die kecken Shakespeare'schen Züge der Charakteristik an den Tag legten. Die übrigen romantischen Autoren waren in ihren dramatischen Dichtungen zu ohnmächtig und unselbstständig, um der Shakespeare'schen Richtung Bahn zu brechen. Wer kümmerte sich um die altfränkischen Gobelins von Arnim und Fouqué und selbst um die barocken Tragödien und Komödien von Ludwig Tieck? Ebenso isoliert stand der bekannte Bamberger Publizist Friedrich Gottlob Wetzel (1780—1819), der Redakteur des „Fränkischen Merkur“, einer in verhängnisvollen Jahren bedeutenden Zeitung, welcher in seiner Tragödie „Jeanne d'Arc“ (1817) die Rivalität

mit Schiller nicht scheute und gegenüber dem lyrischen Pathos der Schiller'schen Tragödie, ihren weichen Linien und der romantischen Verklärung, in welche sie die geschichtlichen Thatsachen auflöste, eine mehr an Shakespeare erinnernde Herbheit der Auffassung, der Charakteristik und Sprache an den Tag legte. Dasselbe gilt von seinem „Hermannfried, letzter König von Thüringen", einem Trauerspiele, welches reich ist an originell-kräftigen, aber auch befremdlichen Szenen und Wendungen. Das Talent Wetzel's, das sich auch in Gedichten und humoristischen Schriften aussprach und von einem ehrenwerten und patriotischen Charakter getragen wurde, konnte im Kampfe mit ungünstigen Lebensverhältnissen nicht zur Geltung kommen.

Einem gleichen Kampfe erlag etwa ein Dezennium später das bedeutende Talent Christian Dietrich Grabbe's aus Detmold (geb. am 11. Dezember 1807 [1]), des eigentlichen Schöpfers einer modernen dramatischen Kraftproduktion, welche mit den Traditionen des regelrechten Bühnendramas in offenbaren und bewußten Gegensatz trat. Grabbe's Leben, von Eduard Duller und von Karl Ziegler (1855) beschrieben, bietet wenig Erfreuliches dar. Sohn des Detmolder Zuchtmeisters, im Zuchthause geboren, konnte er die unheimlichen Eindrücke seiner ersten Kindheit niemals ganz verwinden. Grabbe studierte in Leipzig und Berlin, wo bereits der Pariser Aristophanes, Heine, zu seinem näheren Umgange gehörte. In Dresden verkehrte er mit Ludwig Tieck, dem er früher seine Erstlingstragödie: „Herzog Theodor von Gothland" zugesendet und der sich in seiner Beurteilung an-

[1]) Christian Dietrich Grabbe's „Sämtliche Werke." Erste Gesamtausgabe. Herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Gottschall (2 Bde.) 1870. Eine Gesamtausgabe von Oskar Blumenthal erschien in 4 Bdn. 1874; von ihm rühren auch „Nachträge zur Kenntnis Grabbe's" (1875) her.



erkennend über das Talent des jungen Poeten ausgesprochen hatte. Später wurde Grabbe Regimentsauditeur in Detmold, eine Stellung, die ganz auszufüllen ihm weder seine Neigungen, noch sein körperliches Befinden erlaubten. Auch seine Ehe mit der Tochter seines früheren Mäcens, des Archivrates Clostermeier, war nicht glücklich. Grabbe glaubte plötzlich zum Soldaten geboren zu sein, nachdem er schon früher einmal zum Schauspielerstande eine schwer zu überwindende Neigung empfunden. Die gelungenen Schlachtenbilder und Kriegsgemälde in seinen Dramen, die militärische Bravour seiner Diktion ließen ihn plötzlich an seine eigene soldatische Bestimmung glauben. Er reichte ein Gesuch um eine Hauptmannsstelle ein, das abschlägig beschieden wurde. Seine Entlassung als Auditeur war die Folge einiger Dienst-Vernachlässigungen und einiger übereilt ausgesprochener Herzenswünsche. Er begab sich nun ohne seine Frau nach Frankfurt und Düsseldorf, wohin ihn Immermann eingeladen hatte, obwohl dieser ihn nicht anders als mit Rollenausschreiben zu beschäftigen wußte. Mit Recht trifft Immermann der Vorwurf, auf seiner Musterbühne kein Stück von Grabbe zur Aufführung gebracht zu haben, während er die ebenso wenig bühnengerechten und bei weitem unersprießlicheren Komödien von Tieck in Szene gehen ließ. Grabbe's Leben wurde immer einsamer und verlorener. Stumm saß er mit seinem einzigen Freunde Burgmüller im Wirtshause stundenlang und gab nur seinen melancholischen Gedanken Gehör, die er hin und wieder durch barocke oder cynische Einfälle unterbrach. Er war ganz zum Timon geworden; ein unbesiegbares Mißtrauen, durch die unbegründetsten und fixen Ideen genährt, zehrte an seiner Seele, während seine erlöschende Lebensflamme nur noch durch gewaltsame Mittel angefacht werden konnte. Das Vorgefühl des nahen Todes erweckte in ihm die Sehnsucht nach der Heimat und der

Gattin und trieb ihn nach Detmold zurück, wo er am 12. September 1836 in den Armen seiner Gattin starb, die sich wieder mit ihm ausgesöhnt hatte. Die Biographie Grabbe's mag zu mancherlei Betrachtungen stimmen; doch dürften diejenigen am wenigsten am Platze sein, welche die junge Litteratur des Weltschmerzes an sie knüpfte, und denen Freiligrath in seinem Gedichte: „Bei Grabbe's Tode“ den beredtesten Ausdruck gab:

„Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch!

und:

„Durch die Mitwelt geht
Einsam mit flammender Stirne der Poet;
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel!“

Es ist mehr traurig als tragisch, wenn bedeutend angelegte Naturen durch Ungunst der Verhältnisse oder durch eigene Schuld zu Grunde gehen; doch bleibt es eine Verirrung, der Kunst das verfehlte Leben einzelner Jünger aufbürden zu wollen, welche nicht zu ihrer Harmonie durchzudringen vermochten, und die Gunst der Musen, die höchste und freudenreichste Mitgift strebender Geister, die jeden ungetrübten Sinn zum wärmsten Danke beseligt, als eine Quelle des Fluches und der Leiden zu verurteilen.

Grabbe wird von vielen Seiten für einen der eifrigsten Shakespearomanen gehalten. Man vergißt dabei, daß er sich selbst entschieden gegen die Nachbeterei Shakespeare's erklärt und die Fehler dieses großen Dichters aufs schlagendste ohne den lächerlichen Autoritätsglauben Ludwig Tieck's und der anderen Vergötterer des Briten dargelegt hat. In dem interessanten Aufsatze über die Shakespearomanie (Dram. Dichtungen, 1827, 2 Bde.) kritisiert er nicht nur Shakespeare aufs schärfste, sondern er spricht auch die Einsicht in das, was dem deutschen Drama Not thut, in einer noch heute mustergültigen Weise aus. Seltsam kontrastiert dies

klare künstlerische Bewußtsein Grabbe's indes mit jenen Fehlern, die er zwar bei Shakespeare rügt, aber selbst mit ihm gemein hat. Dazu rechnen wir „das Streben nach Bizarrem“, sein „Schweben in Extremen“, „die hinkende Prosa seiner Verse“. Vortrefflich und auch für Grabbe bezeichnend ist, was er über Shakespeare's geschichtliche Stücke sagt: „Daß Shakespeare's komponierendes Talent ausgezeichnet ist, leugnet niemand; daß es aber besser sein soll, als das vieler anderen Schriftsteller, leugne ich offen. Vor allem rühmt man dieserhalb seine historischen Stücke. Es ist wahr, daß alle seine Vorzüge in ihnen strahlen, und daß da, wo er eigentümlich ist, kaum Goethe (z. B. im „Egmont“), noch weniger Schiller mit ihm wetteifern kann. Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde, deutsche Sinn leitete ihn; keines seiner historischen Schauspiele ist ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne eine konzentrische Idee. Sei nun Shakespeare objektiver als Schiller, so sind doch seine historischen Dramen (und zwar nur die aus der englischen Geschichte genommenen, denn die übrigen stehen noch niedriger) weiter nichts, als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen.“ Nachdem Grabbe noch unseren Genies geraten hat, bei dem Trauerspiele eher an die Griechen als an Shakespeare zu denken, spricht er aus, was das deutsche Volk, oder vielmehr er selbst vom Drama verlangt: „Gerade Shakespeare wimmelt von englischen Eigenheiten und Nationalvorurteilen; gerade das, was bei ihm fast überall fehlt, ist das, wonach das deutsche Volk sich am meisten sehnt. Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung; es will in

der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen; es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationales und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel; es will auf der Bühne das Ideal erblicken, das sich im Leben überall nur ahnen läßt; es will keine englische, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdruckes nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft." Diese hohen Ziele, die zum großen Teile für das moderne Drama in der That maßgebend sind, hatte sich Grabbe mit festem Bewußtsein selbst gesteckt, obschon es ihm nicht vergönnt war, sie zu erreichen.

In jener ersten Epoche seiner Produktion, in welche dieser Aufsatz fällt, war Grabbe indes näher daran, als in seiner letzten, in welcher er ganz und gar der Sucht nach Bizarrem anheimfiel und das Dramatische in epigrammatische Pointen verzettelte. Die Schöpfungen dieser ersten Epoche: „Herzog Theodor von Gothland" (1827), „Don Juan und Faust" (1829), die Hohenstaufentragödien: „Friedrich Barbarossa" (1829) „Heinrich VI." (1830) zeichnen sich vor seinen letzten Werken: „Hannibal" (1835) und die „Hermannsschlacht" (1838) durch dichterischen Schwung, ein mehr künstlerisch aufgerolltes als konvulsivisch aufzuckendes Pathos und die Annäherung an die technische Möglichkeit der Darstellung aus. Man hat Grabbe den Vorwurf gemacht, daß er den lyrischen Schmelz überall vermissen lasse. Dieser Vorwurf, wenn er überhaupt einer ist, trifft nur seine letzten, nicht seine ersten Tragödien. In diesen herrscht oft ein poetischer Schwung und eine poetische Weihe, welche von hinreißender Wirkung sind; und wenn

sich auch der Dichter nie zu bloß lyrischer Deklamation versteigt, nie das Lyrische isoliert, so trifft er doch den Ausdruck der Empfindung und Stimmung, welche als vorübergehende lyrische Momente im Drama nicht fehlen dürfen, mit dem echten Griffe des Talentes. Er unterscheidet sich dadurch von den späteren Dramatikern seiner Richtung, besonders von Hebbel. Grabbe hat das den Dramatikern so wesentliche Organ für geschichtliche Größe, für das Bedeutende in welthistorischen Perspektiven und Charakteren; seine Muse durfte sich daher an die imposantesten Stoffe wagen, ohne von ihnen eingeschüchtert zu werden, ohne eine ebenbürtige Haltung zu verlieren. Diese großartige Auffassung der Geschichte hat seit Schiller kein andrer Dramatiker in gleichem Maße bewährt. Grabbe schreibt dramatische Frakturschrift; selbst seine Schnörkel haben etwas Gewaltiges: es ist vulkanische Urkraft, die mit feurigen Gedankenmeteoren explodiert, kein zusammengetragenes Reisig, das aus düsteren philosophischen Grotten hervorqualmt. Sein „Friedrich Barbarossa“, sein „Heinrich VI.“ sind mit wahrhaft kaiserlicher Würde ausgestattet; alle ihre dichterischen Geberden sind majestätisch; jedes ihrer Worte hat die ganze Wucht ihrer Weltstellung. Das charakteristische Element in seinen Dramen tritt scharf hervor, ohne Wunderlichkeit, ohne Überladung; nur später schleichen sich bizarre Elemente ein, die wohl mehr frappieren, aber weniger fesseln. Die bizarre Art und Weise der Charakteristik ist die leichteste. Es ist leichter, einen Thersites zu zeichnen, als einen Patroklus, einen Caliban, als eine Miranda! Möchten sich das die Calibans-Tragöden von Fach merken, welche durch die bizarrsten Gestalten charakteristische Kraft zu bewähren glauben.

Die Komposition der Grabbe'schen Dramen ist zwar im größten Freskenstile gehalten; aber seine ersten Tragödien sind trotz aller Ungeheuerlichkeiten und der massenhaftesten

Spektakelszenen nicht ohne dramatischen und theatralischen Effekt und einer szenischen Einrichtung keineswegs unfähig. Besonders „Don Juan und Faust“ ließe sich für die Bühne erobern. In neuerer Zeit ist damit mehrfach der Versuch gemacht worden, auch die „Hohenstaufen“ hat Freiherr von Wolzogen für die Bühne bearbeitet und in Schwerin zur Aufführung gebracht. Einem so bedeutenden Talente wie Grabbe ist die Bühne der Gegenwart wohl eine solche Anerkennung schuldig; denn er hat in einer Zeit, in welcher eine erschlaffte Jambendiktion die Herrschaft der Mittelmäßigkeiten zu begründen drohte, den Nerv des dramatischen Stiles kräftig gewahrt und so wieder originelle und selbständige Schöpfungen späterer Talente ermöglicht.

Ludwig Tieck schrieb dem jungen Autor über seine erste große Tragödie „Herzog Theodor von Gothland“: „Ihr Werk hat mich angezogen, sehr interessiert, abgestoßen, erschreckt und meine große Teilnahme für den Autor gewonnen.“ Er tadelt „das Entsetzliche, Grausame, Cynische, den unpoetischen Materialismus, die große Unwahrscheinlichkeit der Fabel und die Unmöglichkeit der Motive.“ Dieser Tadel ist vollkommen begründet; es giebt kein deutsches Trauerspiel, in welchem eine solche schwach motivierte Häufung des Gräßlichen, ja eine Vorliebe für das Scheußliche, Verzerrte, raffiniert Grausame, ein solcher Kannibalismus der Gesinnung fast durchgängig bei allen Charakteren vorherrschend wäre. Es ist eine Nordlandstragödie von der abenteuerlichsten Empfindung, gespenstig, reckenhaft; wie viele rohe und blutige Sagen des Nordens bewegt sie sich in einer Welt von wüsten Kontrasten und krassen Begebenheiten. Die Fabel ist bizarr genug. Herzog Theodor von Gothland läßt sich durch den Oberfeldherrn der feindlichen Finnen, den Neger Berdoa, der ihn wegen früherer Mißhandlungen haßt, durch eine gewaltthätige und etwas plump angelegte

List zu dem Glauben bestimmen, der eine seiner Brüder habe den andern umgebracht. Gothland erscheint nun als Rächer des Gemordeten bei dem Lebenden, und als der König und die Großen des Reiches ihm einen Rechtsspruch verweigern, begeht er einen wirklichen Brudermord, um einen fälschlich geglaubten zu rächen. Dann flüchtet er zu den Finnen, die er zum Siege führt. Eine Fülle von Blasphemien, Greueln, Schandthaten drängt sich nun; das Verhältnis zwischen Gothland und dem Neger Berdoa, der ihm mitteilt, wie er ihn betrogen hat, und von dem sich Gothland fortwährend auf die raffinierteste Weise martern läßt, ist durch die Verführung, die Berdoa an Gothlands Sohn ausübt, durch die gegenseitigen Würgversuche, durch die grellsten Schlaglichter in einer den Geschmack und das Gefühl empörenden Weise illustriert. Der Vaterlandsverrat, schon an und für sich Stoff zu einer Tragödie, erscheint dem Dichter zu unbedeutend, um auch nur einen verlorenen Gedanken seines Helden damit zu beschäftigen; dieser meistert lieber den Himmel und löscht mit cynischem Fußtritte eine Fackel der Theodicee nach der andern aus, bis das wilde Chaos die Welt und seine Seele umfängt, bis, man könnte sagen, der Modergeruch einer riesigen Langenweile aus allen Schlachtfeldern seines Lebens um ihn aufsteigt, und er dem nahenden Tode entgegengähnt, bis er sterbend ausruft:

„Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!"

Ein Mohr als Feldherr der Finnen beweist die Art des Kontrastes, in welcher sich der Dichter gefällt. Dieser Mohr ist nun ein so vollendetes Scheusal, daß der Mohr Aaron im „Titus Andronikus" oder Franz Moor in den „Räubern" im Vergleiche damit als vergebliche Versuche erscheinen, das Böse zu inkarnieren. Doch ebenso ist der Held Herzog Theodor die Ausgeburt einer krankhaft überreizten Phantasie, ein geistig schwaches Werkzeug in der Hand des Ver-

führers, von dem er sich nur durch häufige gemütliche Anwandelungen unterscheidet. Die Art, wie er seinen Bruder, seinen Vater, seine Gattin behandelt, wird nur durch diejenige aufgewogen, mit der sein eigener Sohn ihm gegenübertritt. Alle Verhältnisse der Pietät in grellem Cynismus mit Füßen zu treten: das ist die Art und Weise, wie der junge Dichter seinen Gigantentrotz zu bewähren und Effekt zu machen sucht. So ist die Komposition des Ganzen, so sind alle Charaktere und Situationen gleichmäßig in das Element einer exaltierten, über- und unmenschlichen Kraft untergetaucht, welche jeden Kunstgenuß verkümmert und der Dichtung nur den Zusammenhang eines wüsten Traumes vergönnt, in welchem die abenteuerlichsten Schrecken, locker verknüpft, durch einander stürmen. Die Sprache aber ist überreich an Hyperbeln, im Vergleiche mit denen die Hyperbeln der Schiller'schen Räuber als schüchterne Metaphern eines geschmackvollen Talentes erscheinen. Trotz dieser grandiosen Auswüchse, in Betreff deren Grabbe unter allen Autoren der Erde vergebens seinesgleichen suchen würde, liegt im „Herzog Theodor von Gothland“ ein Schatz wahrhaft dramatischer Szenen und eine Fülle echt dichterischer Schönheiten verborgen, den zu heben selbst die augenscheinliche Häßlichkeit, die dabei Wache hält, nicht verhindern darf. In einer Zeit Houwald'scher Empfindelei, in der selbst die Gespenster des Schicksals aufs manierlichste in den glatten Jamben ihren fatalen Fatalismus deklamierten, konnte das Verdienst eines Dichters nicht gering geachtet werden, der den verwöhnten Nerven wieder einmal eine drastische Tragik zumutete und die naßkalte Atmosphäre der Sentimentalität durch tobende Orkane der Leidenschaft reinigte. Bei aller Übertreibung war in diesen Szenen des „Gothland“ dramatisches Leben: gerade die Elemente der Handlung selbst und das Eigentümliche der Charaktere wurden mit lebhaften, oft wilden Accenten betont, während in den Dramen

der Zeitgenossen die überflüssigen Schönheiten der Diktion alle Marksteine der Handlung und Charakteristik überwucherten. Die Komposition war zwar von keinem tieferen Gedanken beseelt; es war eine grelle, tragische Schuld und eine ebenso grelle Sühne; aber es war doch der Geist der Tragödie und eines großen, zermalmenden Schicksals, das über diesen Nordlandsriesen waltet. Und auch die forcierte Kraftsprache, welche grandiose Gedankenblöcke vulkanisch umherschleuderte, war nicht mühsam herbeigesucht und angeeignet; sie war der mächtige Schwung eines ursprünglichen Talentes.

Die Erstlingsschöpfung Grabbe's giebt uns in ihren Extremen am klarsten das Bild des ganzen Dichters. Er hat wohl das Überschwengliche, das in ihr herrscht, später gemildert, niemals aber das Bizarre überwunden, ihm nur später eine knappere Form gegeben. Wenn er anfangs bizarr pathetisch war, so wurde er später bizarr epigrammatisch; wenn er anfangs ausschweifte durch die gigantischen Umrisse der Komposition, die aber doch durch ihre Folgerichtigkeit spannend wirkte, so später durch das massenhaft Gedrängte, das welthistorisch Spektakelhafte, durch welches jedes individuelle Interesse ausgelöscht wurde. Ohne Frage ist „Gothland" dramatischer, als etwa „die Hermannsschlacht", in welcher ganze Stämme und Legionen aufeinander platzen. Am besten komponiert von Grabbe's Tragödien ist wohl „Don Juan und Faust": eine Dichtung, die an großen Schönheiten die gesonderten Schöpfungen Lenau's überragt. Schon der Gedanke, die beiden Helden der Sage in eine dramatische Handlung zu verweben, ist kühn und bedeutend und nur insofern bedenklich, als Faust eine übergreifende Persönlichkeit ist, in deren Entwickelung der ganze Don Juan als ein Moment enthalten. Es kommt indes auf die Behandlungsweise des Dichters an. Er kann den Faust als Spiritualisten, den Don Juan als Sensualisten schildern;

er muß sie aber alsdann entweder durch die Konsequenz ihres Prinzips oder durch die Untreue gegen dasselbe untergehen lassen, und zwar beide gleichmäßig, um die dramatische Rhythmik zu wahren. Grabbe hat die Donna Anna Don Juan's gleichzeitig zur Helena Faust's gemacht, die der Magier auf sein Schloß auf dem Montblanc entführt. Dadurch hat er die beiden Sagenkreise verknüpft, und die alte Weltstadt Rom ist der passende Ort, wo die Begegnung der beiden Sagenhelden des Nordens und Südens stattfindet. Der Teufel, der den Materialisten und Idealisten zuletzt gleichzeitig holt, giebt überdies einen einheitsvollen Abschluß. Doch der Don Juan tritt in der Dichtung ebenso zum Nachteile Faust's in den Vordergruud, wie Leporello zum Nachteile des Ritters Mephisto. Don Juan ist dramatischer, lebendiger; er bewegt sich in den anschaulichen, heiteren Kreisen des Lebensgenusses, in bestimmten Situationen, während der Magier sich schwerer aus seinen geheimnisvollen Gedankenkreisen in eine konkrete Handlung hinausbewegt. Grabbe hat indes wohl gefühlt, daß er das sensualistische Element im „Faust“ dämpfen mußte, um den Gegensatz frisch und rein zu erhalten, daß er nicht in die Fußstapfen Goethe's treten konnte, der aus dem alten Faust selbst auf einmal einen jugendlichen Don Juan herausschält. So behauptet der Grabbe'sche Faust auch Donna Anna gegenüber seine magische Würde, seinen gedankenvollen Ernst; und es ist tief gedacht, daß er sie nicht verführt, sondern durch seine magische Gewalt tötet und sie nicht wieder zu erwecken vermag. An ihrer Leiche ruft er aus:

„Anna!
Wie edel schön! Auch noch in deinem Tode!
In diesen Thränen, die ich weine, spür'
Ich es; es gab einst einen Gott — der ward
Zerschlagen. — Wir sind seine Stücke — Sprache
Und Wehmut — Lieb' und Religion und Schmerz
Sind Träume nur von ihm.“

Der Zauber, mit welchem Faust früher Anna's Herz zu gewinnen sucht, ist ebenso edel gehalten. Er will sie durch die Magie der Empfindung an sich fesseln und zeigt ihr die Heimat:

„Sieh! grau und himmelhoch — wie ein
Senat uralter Erdtitanen, die
Im stummen, eis'gen Trotz zur Sonne schau'n,
Am Fuß gefesselt zwar, doch nicht besiegt,
Die mit Verheerung stäubender Lawinen
Das leiseste Geräusch, das sie im Traum
Zu stören wagt, bestrafen, — liegen da
Die Alpen — — blicke weiter: (meine Kunst
Reißt dir die Fern' in den Gesichtskreis)
Dort zieht die Rhone hin, stolz auf Lyon,
Das sich in seiner Wellen Spiegel schmückt;
Dann öffnen sich die grünen Auen der
Provence, voll von Lieb' und vom Gesange —
Und dort, wo, um dein Auge nicht zu hemmen,
Die Pyrenäen-Kett' ich auseinandersprenge,
Erscheint Hispania, wollüstig in
Zwei Meeren seinen heißen Busen badend,
Und jene Türme, deren Spitzen, fast
Wie Wetterstrahlen nach den Wolken zucken,
Es sind die Türme deiner Vaterstadt,
Sevillas" —

Diese Stelle mag zugleich für den einen Lord Byron erreichenden Dichterschwung Zeugnis ablegen, von welchem diese Tragödie durchdrungen ist. Selbst der Ritter hat nicht den sarkastischen, beißenden Ton des verneinenden Geistes Mephistopheles; er erhebt sich oft mit dem rebellischen Adel Lucifer's, mit all dem stolzen Feuergeiste der Zerstörung, der im allgemeinen Weltbrande über den Geist des Lichtes zu triumphieren, ihn im Schutte seiner Herrlichkeit zu begraben gedenkt. Eine Fülle origineller und tiefer Gedanken, großartiger Bilder, welche das niedliche metaphorische Schnitzwerk dürftiger Talente beschämen, selbst schlagender drama-

tischer Momente, läßt diese Tragödie wohl als die wertvollste von Grabbe's Dichtungen erscheinen, um so mehr, als ihr Organismus von einem dramatisch ineinandergreifenden Grundgedanken beseelt ist.

Ihr am nächsten stehen die Hohenstaufentragödien: „Friedrich Barbarossa“ und „Heinrich VI.“, in denen Grabbe nicht, wie Shakespeare, nur poetisch verzierte Chroniken geben wollte, sondern Dramen mit einem Mittelpunkte, mit einer konzentrischen Idee. Leider waren die Stoffe wenig gefügig. Das würdevolle Kaisertum Barbarossa's, das in Nord und Süd die Feinde niederstampfte und zuletzt im Oriente unterging, das mehr diplomatische, ränkevolle, grausame Heinrich's VI. sprengen gerade durch die Weltweite ihrer Beziehungen den Rahmen der dramatischen Einheit, und wenn auch die Idee des Kaisertums selbst und die persönliche Größe der Charaktere, die es vertraten, das in Raum und Zeit Zersplitterte zusammenhalten, so sind doch die verschiedenen, von der Geschichte gegebenen Interessen nicht als dramatisch ineinandergreifende Momente zu verwerten. Es sind mehr rohe Strebepfeiler, die von außen den dramatischen Bau tragen, als jene künstlerisch gearbeiteten Pfeiler, die seiner inneren Architektonik Schwung verleihen. Der zufällige Untergang dieser Kaiser, der sich nicht einmal tragisch motivieren läßt, der nicht durch den Konflikt selbst bedingt wird, macht auch einen künstlerischen Abschluß unmöglich. Das Wesen dramatisierter Historien, das Chronikenhafte, das vorwiegend Thatsächliche läßt sich bei so gearteten Stoffen durch kein Talent verhüllen. Dennoch wäre es unbillig zu verkennen, daß Grabbe in beiden Tragödien kräftig auf eine dramatische Einheit hingearbeitet hat, so weit es irgend der spröde Stoff gestattete, und daß von Shakespeare's historischen Königsstücken nur der wahrhaft tragische „Richard II.“ und allenfalls „Richard III.“,

was dramatische Konzentration betrifft, den Vergleich mit Grabbe's „Hohenstaufen" aushalten können. Einzelne Szenen in beiden Tragödien, wie z. B. die Szenen zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen bei Legnano, zwischen Heinrich und Mathilde am Strande, die Wiederkehr des wilden Welfen und die Erstürmung von Bardowiek, die Szenen zwischen dem tyrannischen Heinrich VI. und seiner zartfühlenden Gemahlin Konstanze gehören zu den Perlen deutscher Dramatik, wie überhaupt der durchgängige Schwung und Adel, das unverfälschte Pathos grandioser Gesinnungen und Gedanken den Beruf Grabbe's zur historischen Tragödie im größten Stile aufs unzweifelhafteste an den Tag legen. Das Charaktergemälde Heinrich's VI. ist mit Shakespeare-scher Meisterschaft entrollt; und eine Fülle herrischer, grausamer, selbst tückischer Züge, eine nichts achtende, kein Mittel scheuende politische Klugheit, die tiefsten Schatten des Charakters vermögen nicht die Teilnahme für ihn zu erkalten, die sich durch einen unsagbaren, oft hervorbrechenden Zauber des Gemütes stets wieder erwärmt fühlt. In diesen Grabbe-schen Tragödien pulsiert das echt deutsche Gemüt mit seinen oft unerklärlichen Rätseln und Widersprüchen, mit seiner durch alle Gewaltthätigkeit und Wildheit hindurchbrechenden Tiefe und Zartheit, mit seinem unverwüstlichen Humor, der den Schmerz, den Kampf, den Tod überwindet. Nur ein deutscher Dichter konnte das Verhältnis zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen so durch die tiefsten Züge des Gemütes adeln, das über die brutalsten Thatsachen einen oft bizarren, aber doch dem Herzen verständlichen Schein ausbreitet!

Hätte die deutsche Bühne von „Don Juan und Faust" und diesen Tragödien, welche einer szenischen Einrichtung keineswegs mehr widerstreben, als viele mühselig zurechtgemachten Shakespeare'schen Stücke, bei Lebzeiten des Dichters

Notiz genommen — vielleicht hätte sich sein Talent, das für theatralische Wirkung durchaus nicht verschlossen war, noch mehr zu einem maßvollen und regelrechten Schaffen bequemt und wäre der Nation und ihrem Theater nicht durch exorbitante Produktionen verloren gegangen. Mit „Napoleon oder die hundert Tage“ (1831) beginnt eine Epoche Grabbe'scher Produktion, in welcher man nur irrtümlich größere Abgeschlossenheit und Konzentration finden konnte. Denn wenn man mit Hegel verlangen darf, daß der Dramatiker sein Pathos expliziere, so hält Grabbe, der es in seinen bisherigen Dramen in würdiger Weise gethan hatte, dies jetzt für eine überflüssige Konzession an den Geschmack der Menge, dämmt die Ergüsse seiner poetischen Ader, in denen doch immer der echte Lebensquell der Melpomene schäumt und glaubt sich künstlerisch zu beschränken, wenn er nur charakteristische Skizzen giebt, die, so scharf und schlagend sie sein mögen, niemals das dramatische Gemälde ersetzen können. Was ist sein „Napoleon“, seine „Hermannsschlacht“ anders, als großartige dramatische Schlachtfresken, mit kecken Blitzen des Humors, mit einer durch den Pulverqualm nicht getrübten Schärfe der Charakteristik, aber doch nur ein massenhaftes Hin- und Herwogen, das keine organische Entwickelung, keine Einkehr der Charaktere in ihre eigenen Tiefen gestattet und alles individuelle Leben durch kolossale Konflikte der Nationen betäubt? Selbst „Hannibal“, der von diesen Stücken die geschlossenste und großartigste Komposition hat und am glücklichsten ist in scharfen, epigrammatischen Wendungen und frappierenden Skizzen, macht immer nur den Eindruck einer Studie, welche uns das Talent des Künstlers bewundern läßt, aber mehr eine Verheißung, als eine Erfüllung ist. Es wird niemand leugnen, daß es von seltener Begabung spricht, mit der Kohle und mit wenigen Zügen eine Physiognomie unverkennbar an die

Wand zu zeichnen; aber wir würden den Künstler auslachen, der uns eine solche Kohlenskizze als Porträt verkaufen wollte. Grabbe's letzte Tragödien sind Kohlenskizzen, mit vollster Verachtung des Bühnenrahmens an die Wand gemalt. Sie bewegen sich noch dazu in absteigender Linie; denn die „Hermannsschlacht" ist gar ein wüstes Szenenkonglomerat, ohne alle dramatische Gliederung, ja ohne theatralische Anschauung, da der Dichter sich keine andere Bühne denkt, als den wirklichen Teutoburger Wald, und seine Personen womöglich an den verschiedensten Flügeln des Treffens gleichzeitig sprechen läßt. Die einzelnen Schlachttage bilden die Akte des Stückes. Dic Charakterskizzen von Hermann und Varus haben wohl einzelne fesselnde Züge, aber es sind mehr Hermen ohne dramatische Hände und Füße, als ausgeführte Denkbilder, und die Schlußszene in Rom, der sterbende Augustus, eröffnet große welthistorische Perspektiven auf das aufgehende Christentum, ist aber doch dem Baue des Ganzen äußerlich angehängt.

Über Grabbe's dramatische Schnitzeleien, wozu wir besonders die überaus witzige und an burlesken Einfällen reiche Litteraturkomödie: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" und auch das Märchen „Aschenbrödel" (1835) rechnen, können wir rasch hinweggehen, nachdem wir das Gesamtbild seiner dichterischen Leistungen entrollt haben, die man eine Zeit lang ohne Frage überschätzte, jetzt aber zu unterschätzen geneigt scheint, indem man eine matte Technik, welche die mittelmäßigste Begabung in kürzester Zeit zu erlernen vermag, als eine außerordentliche Mitgift des dramatischen Talentes ausposaunt. Grabbe ist einer der bedeutendsten geschichtlichen Tragödiendichter der Deutschen; Zacharias Werner hat einige Verwandtschaft mit ihm in Bezug auf große Züge und kühnen Schwung, erreicht ihn aber nicht in der ungetrübten Klarheit der geschichtlichen Auffassung, in

der epigrammatischen Schärfe und hinreißenden Kraft der Darstellung, und Immermann, der sich als sein Mäcen nur zweifelhafte Verdienste um ihn erworben hat, steht als Dramatiker unter ihm, indem er, bei größerer Ruhe der Anordnung und Gruppierung, doch nicht im entferntesten an die schöpferische Gestaltungskraft Grabbe's und die ursprüngliche Mächtigkeit seines Talentes heranreicht.

Das originelle Kraftdrama, dessen Geäder sich durch unsre Litteratur hindurchzieht, und das in neuester Zeit wieder zahlreiche Pfleger gefunden, indem es sich der wirklichen Bühne bald mehr, bald weniger näherte, hat später nur einen Vertreter gefunden, dessen ursprüngliche Begabung dem Talente Grabbe's ebenbürtig ist — Friedrich Hebbel. Beide zeigen eine Vorliebe für das Bizarre; doch es liegt bei Grabbe mehr in der Anordnung und Ausführung, bei Hebbel im Stoff und im Gedanken. Grabbe wählt vorzugsweise historische Stoffe, Hebbel soziale; bei Grabbe wiegt der Sinn für die geschichtliche, bei Hebbel der Sinn für die ethische Bedeutung vor. Grabbe liebt große Charaktere, Hebbel tiefe, Grabbe gewaltige Kollisionen, die äußerlich imponieren, Hebbel verschlungene Probleme, die innerlich beschäftigen. Beide lieben originelle, kräftige, knorrige Bilder; doch ist Grabbe schwunghafter und epigrammatischer, Hebbel bedeutsamer, bezeichnender, aber auch oft gesuchter. Grabbe übertrifft Hebbel bei weitem an Frische, Kraft, glühendem und hinreißendem Dichterfeuer; Hebbel übertrifft Grabbe bei weitem an künstlerischem Verstande in der organischen Gliederung der Dramen, in der architektonischen Vollendung, in der jedes Einzelne dem Ganzen dient. Bei Grabbe ist die Kollision ein Kampf der Kräfte, bei Hebbel ein Kampf der Gedanken; dort kräftig geartete Naturen, die auf einander platzen, hier fleischgewordene Dialektik in den feinsten Kombinationen. Beide Dichter haben das gemeinsam, daß

sie sich in den Extremen bewegen und die rechte Mitte der Schönheit und künstlerischen Harmonie verfehlen. Bei Grabbe liegt der Grund hiervon in einer krankhaften Exaltation der Phantasie, welche ihrem entzügelten Schwunge rücksichtslos folgt; bei Hebbel geht die Vorliebe für das Abnorme, Außergewöhnliche aus einem allzu grüblerischen Verstande hervor, welcher sich dadurch befriedigt fühlt, wenn er die Kontraste auf die Spitze treibt, wenn er über jäh aufgerissene Klüfte eine Brücke des Gedankens bauen kann. Ihn fesselt das Phänomenartige, Pathologische; er doziert wie in der Klinik; er fühlt der Menschheit an den Puls und sucht an grellen Krankheitsbildern das Ideal der Gesundheit zu lehren. Doch während wir bei Grabbe oft den Balsamhauch echter, erquickender Poesie fühlen, weht uns bei Hebbel ebenso oft eine dumpfe und schwüle Lazarettluft entgegen, in welche uns der Dichter trotz unsres Unbehagens mit krampfhafter Nötigung hineinreißt. Beide Dichter haben dem Häßlichen allzu sehr gehuldigt. Bei Grabbe ist das Häßliche in der Regel die Verzerrung des Großen, das sich übernimmt; bei Hebbel die Entwertung des gesunden und einfachen Empfindens und jeder menschlichen Kurantmünze zu gunsten eines Gefühles, das sich nur in Ausnahmesituationen bewähren kann. Grabbe hätte niemals eine Tragödie von solchem innerem Zusammenhalte und dramatischer Konsequenz schreiben können, wie Hebbel's „Maria Magdalena“; Hebbel nie eine Tragödie von jenem dichterischen Schwunge, jener poetischen Magie, wie Grabbe's „Don Juan und Faust“.

Friedrich Hebbel aus Wesselburen im Dithmarschen (geb. am 18. März 1813), wuchs in beschränkten Verhältnissen auf, doch in der Mitte eines kräftigen Volksschlages von gesundem Naturell. Anfangs Autodidakt, wovon ihm bis in die späteste Zeit eine gewisse Zähigkeit und Starrheit und ein vorwiegend doktrinärer Ton geblieben, verdankt er

seine weitere Fortbildung vorzugsweise der Schriftstellerin Amalie Schoppe in Hamburg und dem Könige von Dänemark. Er studierte in Heidelberg und München und hielt sich später in Hamburg, Kopenhagen und nach einer Reise durch Italien in Wien auf, wo er sich 1846 mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheiratete. Hier starb er am 13. Dezember 1863, bald darauf, nachdem seine „Nibelungen" mit dem Berliner Schillerpreis gekrönt worden waren[1]). Seine Tragödien sind: „Judith" (1841), „Genoveva" (1843), „Maria Magdalena" (1844), „Herodes und Mariamne" (1850), „Julia" (1851), „Agnes Bernauer" (1855), „Gyges und sein Ring" (1856), „die Nibelungen" (2 Bde., 1862). Außerdem verdienen das „Trauerspiel in Sizilien", eine Tragikomödie (1851), und die Lustspiele: „der Diamant" (1847) und „der Rubin" (1851) erwähnt zu werden. Auch auf dem Gebiete der Lyrik und der Erzählung hat sich Hebbel versucht. Seine „Gedichte" (1842 und 48) sind in einer Gesamtausgabe (1857) erschienen, und so wenig Hebbel eine eigentliche lyrische Ader besitzt, so führt uns doch eine Betrachtung seiner „Gedichte" am besten in die großartige Welt seiner Dramen ein.

Auch Hebbel's lyrische Muse ist paradox; doch hier kann das Paradoxon, wenn es der Feder entschlüpft, als geistiges Ferment verwertet werden; eine etwas starre und schroffe Behandlungsweise wird mit ihrem geistig-monumentalen Charakter willkommen sein als Gegengewicht gegen süßliche Verflachung und physiognomielose Verblümelung, wie sie allerdings seit 1850 in den Produktionen der Masse zu Tage kommt. Eine von geistiger Wucht schwere Lyrik, die sich nur mit Mühe in Fluß bringen läßt, ist rühmenswert

[1]) Vergl. Friedrich Hebbel's „Sämtliche Werke" (12 Bde., 1865—1867).

in einer Zeit, in welcher gefällig fließende Nichtigkeiten überall aus einem breitgetretenen Gedankenboden hervorquellen. Die Leichtigkeit der Form wird hier zu einer Gefahr für den Inhalt; denn diese Form gleicht einer glatten Rutscheisbahn, auf welcher die lyrischen Klingelschlitten mit gleichmäßiger Virtuosität heruntergleiten. Gegenüber der Blumenflur der Liederpoesie ist diese Hebbel'sche Lyrik ein geistiges Bergland, von frischrauher, gesunder Luft durchweht, mit hohen, schroffen, aber von sanftem Abendrot der Phantasie überflogenen Gedankengipfeln. Gelingt es dieser erhabenen Muse, ihre Herbheit zu besiegen und in Grazie hinzuschmelzen, dann erhalten wir ein vollendetes Gedicht, dessen Arom noch würziger ist, als wo diese Vollendung auf dem entgegengesetzten Wege erreicht wird, indem eine von Haus aus graziöse Muse sich eines ernsten Gedankengehalts bemächtigt. Aus diesem Charakter der Hebbel'schen Lyrik geht hervor, daß ihre Lorbeern nicht auf dem Gebiete des musikalischen sangbaren Liedes blühn, das einen leicht faßlichen Gang und den Schmelz einfacher Empfindung erfordert, sondern in den Regionen der höheren Gedankenpoesie und des lyrischen Charakterbildes. Zum Schwung der Ode hat sich Hebbel nur selten erhoben, obgleich die hierher zu rechnenden Gedichte seine Befähigung für diese nicht genug gewürdigte Gattung der Lyrik beweisen; dagegen bewährt sich sein dramatisches Talent in der scharfen Auffassung der Lebensbilder, in ernster Situations- und humoristischer Genremalerei. Freilich kommt das Paradoxe der Hebbel'schen Muse hier in den etwas schroffen und hyperbolischen Konturen der Zeichnung zu Tage; ebenso überwiegt der dramatische Stil über den lyrischen. In den „Elegien" findet sich ein Vers, der als die Devise im Wappen der Hebbel'schen Muse, als der Wahlspruch seiner dramatischen Lieblingshelden und Heldinnen betrachtet werden kann:

„Nun, ein heiliger Krieg!
Höchste und tiefste Gewalten
Drängen in allen Gestalten!
Trotze, so bleibt dir der Sieg!“

Die Sonette und Epigramme bilden die reichste Gedankenschatzkammer der Dichtung. Die Sonette geben einen meistens bedeutenden Inhalt in einer meist trefflichen Form. Ein pantheistisches Versenken in das Naturleben, ethische und ästhetische Reflexionen, in harmonische Bilder gekleidet, bilden ihren hauptsächlichsten Inhalt. Die Klippe, an welcher Hebbel's Gedankenlyrik zuweilen und auch in einzelnen Sonetten scheitert, ist eine abstrakte Form mit ganz direkten Wendungen der Metaphysik, welche wie Verknöcherungen den freien Herzschlag der Dichtung lähmen. Die Epigramme Hebbel's stehen den Xenien Goethe's und Schiller's vollkommen ebenbürtig zur Seite. Hebbel ist ein Meister im Lapidarstil des Gedankens. Manche dieser Epigramme sind Blitze aus der Tiefe seiner Weltanschauung, andre sind goldene Suren aus dem Koran der Lebensweisheit, noch andre scharf geprägte Gemmen oder Charakterköpfe. Vortrefflich ist die Poetik in nuce, welche Hebbel in den Kunstepigrammen giebt; wir vermissen in derselben sogar mit Vergnügen die Rechtfertigung des Bizarren und Ungeheuerlichen, das die Praxis seiner dramatischen Muse nicht entbehren kann. Drei dieser Epigramme könnten wir ohne Bedenken zu Mottos unsrer eigenen kritischen Bestrebungen nehmen; sie sind teils gegen die akademische, teils gegen die realistische Richtung der Neuzeit gerichtet:

Die Poesie der Formen.

„Was in den Formen schon liegt, das setze nicht dir auf die Rechnung:
Ist das Klavier erst gebaut, wecken auch Kinder den Ton.“

Das Prinzip der Naturnachahmung.

„Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen? O Thorheit!
Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr stehn.“

An die Realisten.

„Wahrheit wollt ihr, ich auch! Doch mir genügt es, die Thräne
Aufzufangen, indes Boz ihr den Schnupfen gesellt.
Leugnen läßt es sich nicht, er folgt ihr im Leben beständig,
Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur."

Das kleine Epos Hebbel's „Mutter und Kind" (1859), welches von der Dresdner Tiedgestiftung den Preis erhielt, ist eine Verklärung der Mutterliebe. Das Motiv der Dichtung ist glücklich. Ein reicher kinderloser Kaufmann in Hamburg stattet ein armes Paar aus und macht ihm die Ehe möglich unter der Bedingung, daß ihm und seiner Gattin das erste Kind überlassen werde, das aus ihrer Ehe hervorgeht. Der Kampf der mütterlichen Liebe, ihr endlicher Sieg über jedes Hemmnis, die Flucht der Mutter mit dem Kinde, der versöhnende Schluß: das alles giebt dem kleinen Epos einen anmutenden dialektischen Fortgang, um so mehr, als die Hebbel'sche Muse uns hier kein schwieriges Exempel aufgiebt, sondern sich nur im Element der einfachen Empfindung bewegt. Einzelne Schilderungen zeichnen sich durch Prägnanz des sprachlichen Ausdruckes aus und der etwas schwerfällige Wogenschlag der Hexameter wirft manche köstliche Gedankenperle an den Strand. Die Hexameter selbst können sich nicht entfernt mit denen von Paul Heyse und Gregorovius vergleichen. Sie sind oft holperig, überreich an Trochäen und durch einen allzu prosaisch verzweigten Periodenbau im freien Fluß gehemmt. Was Hebbel's „Erzählungen und Novellen" (1855) betrifft, so zeigt zwar sein gewaltiges Talent auch in ihnen die Löwentatze; doch wie er in der Tragödie das Gigantische liebt, gerät er in der heiteren Gattung auf das Burleske, und Glück genug für ihn, wenn sich nicht beides in der „Tragikomödie" zur Unzeit vermischt. An krassen Bildern fehlt es nicht; wir erinnern nur an die Wiederholung desselben abstoßenden

Motivs; wir sehen nämlich zweimal ein Kind vom eigenen Vater mit dem Schädel an die Wand geworfen, daß es laut- und leblos mit verspritztem Gehirn am Boden liegt. Das Schreckliche wird oft drollig und possierlich geschildert, ganz in der Art und Weise der älteren romantischen Schule. Besser sind die eigentlichen Humoresken: „Herr Haidvogel und seine Familie", „Paul's merkwürdigste Nacht" u. a., in denen Hebbel's dithmarscher knorriger Humor in einer Fülle drolliger Züge schwelgt. Der Dichter schlägt irgend eine Taste des menschlichen Gemütes mit großem Nachdrucke an und trillert dann auf ihr in der kunstfertigsten Weise.

Der Denker Hebbel tritt uns am nächsten in seinen „Tagebüchern" (2 Bde., 1885—87), herausgegeben von seinem Freunde Felix Bamberg, einem hervorragenden Publizisten, der längere Zeit preußischer General-Konsul in Genua war; sie enthalten eine Aufzeichnung eigener Erlebnisse, Mitteilungen über seine Beziehungen zu namhaften Schriftstellern, Tieck, Uhland, Oehlenschläger, Gutzkow, kritische Randglossen über unsere Klassiker und die meisten Dichter, vor allem eine seltene Fülle der geistreichsten Sentenzen über ästhetische, ethische, humanistische Fragen, Sentenzen von epigrammatischer Schlagkraft und oft genialer Bildlichkeit. Die Fülle des Scharfsinnigen und Tiefsinnigen ist ausgestreut mit dem Luxus eines geistigen Millionärs, der keine Prodigalitätserklärung zu fürchten braucht. Eine Ergänzung dieser Tagebücher giebt der ebenfalls von Felix Bamberg herausgegebene „Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen" (1890), von welchem der erste Band vorliegt: er enthält viel geistreich Grüblerisches, manche Geständnisse und auch dunkle Blätter seines Lebens, zu denen immerhin sein Verhältnis zu Elise Lensing gehört.

Hebbel besitzt unleugbar geniale Kraft des Ausdruckes und der Gestaltung, hat aber weder auf die Bühne, noch

auf die Nation einen durchgreifenden Einfluß gewinnen können, weil sein Talent alle weicheren Tinten verschmäht, welche dem deutschen Geschmacke unentbehrlich sind, weil es herb und hart, trotzig und herausfordernd in Stil und Tendenz, gleich den alten Recken und Riesen des Nordlandes, über die Bretter schreitet, und weil er dabei nicht, wie Grabbe, eine naive Ungeberdigkeit besitzt, sondern unter der Maske der Melpomene die Miene eines sittlichen Reformators verbirgt und überdies mit der Prätension auftritt, ein neues, selbstentdecktes ästhetisches Gesetz, welches das Wesen des modernen Dramas regeneriert, zu verwirklichen. Er giebt zu seinen meisten Stücken gleichzeitig die ästhetische Gebrauchsanweisung; ja er will, wie im „Trauerspiel von Sizilien", neue dramatische Gattungen schaffen und fordert die dramaturgische Kritik in der Person des Professor Rötscher auf, die Begriffsbestimmung dieser neuen Gattung festzusetzen. So wenig heutzutage ein dramatischer Dichter ohne klares ästhetisches Bewußtsein Bedeutendes schaffen kann, so tritt doch bei Hebbel das Bewußte und Doktrinäre allzusehr in den Vordergrund, und einige seiner Schöpfungen machen mehr den Eindruck, poetische Illustrationen zu seinen neuen ästhetischen Theorien zu sein als innerer Begeisterung entsprungene Dichtungen. Ein großer Dichter schafft neue Gattungen durch einen glücklichen Griff, ohne es zu wollen; wo aber das Wollen dem Schaffen vorausgeht, da wird die Dichtung selbst in mißlicher Weise von einer bleichen Reflexion angekränkelt sein, welche als ein kritischer Niederschlag nicht in ihr aufzugehen vermag.

Hebbel ist ein moderner Dichter; er will nur den höchsten und wahrsten Interessen der Gegenwart, die er mit kritischer Klarheit erfaßt, Rechnung tragen. Nach seiner eigenen Theorie soll das Drama den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnisse zur Idee, d. h. zu dem alles

bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen. Der Dramatiker hat also das Leben in seiner Gebrochenheit und zugleich das Moment der Idee zu erfassen, in welchem jenes die verlorene Einheit wiederfindet. Hebbel denkt bei diesen Sätzen nur an die soziale, nicht an die historische Tragödie, für die er, wie auch seine Urteile über Schiller beweisen, kein Verständnis hat. Das Drama hat es nach seiner Ansicht nur mit einem Problem zu thun, was schon den einfachen Standpunkt der Tragödie verrückt. Der Dramatiker ist nach Hebbel's Ansicht teils ein Prophet, teils ein Reformator; er ist, wie Hamlet, nur zur Welt gekommen, um die aus ihren Fugen gekommene Zeit wieder einzurenken. Die knarrende Arbeit des „Einrenkens“ macht aber keineswegs einen reinen ästhetischen Eindruck. Es ist durchaus nicht die Aufgabe des Dramatikers, dem Weltgeist ins Handwerk zu greifen, und es ist einseitig, die tragische Kollision auf einen olympischen Kampf alter und neuer Götter, alter und neuer ethischer Prinzipien zu beschränken, die sich im Menschenschicksale durchfechten. Auch hat der Dramatiker das Leben nicht in seiner Gebrochenheit zu erfassen; der Konflikt wird um so tragischer sein, je gleichberechtigter und ganzer die kämpfenden Elemente sind. Auf dieser Einseitigkeit der Hebbel'schen Auffassung, die in Wahrheit eine Erneuerung der romantischen Theorie von der Ironie ist, beruht indes die Originalität seiner Dichtungen. Hebbel trägt überhaupt noch viel Romantisches in sich. Er liebt den Hintergrund des Mittelalters, den somnambulen Apparat der Romantiker und wählt deshalb gern entlegene Stoffe, welche, dem Mythus oder der Sage entnommen, der dichterischen Phantasie freie Bewegung und in der Detailmalerei die Befriedigung aller romantischen Gelüste gestatten.

Hebbel ist der Dramatiker des Problems, und da er mit der Lösung psychologischer und sozialer Probleme Ernst macht, so bedarf er der Vertiefung in Anlage, Entwickelung und Charakteristik. Diese Tiefe zeichnet ihn auch in der That aus. Nichts ist ihm fremder, als die in der Luft schwebende Phrase; sein Ausdruck kommt wie mit Naturgewalt aus den innersten Schachten der Seele heraus. Er versteht es, jene Naturlaute abzulauschen, in denen sich aufs schärfste die individuelle Bestimmtheit eines Charakters ausprägt. Dies ist unzweifelhaft der wesentliche Faktor des dramatischen Genies; denn er erschließt das Geheimnis der Menschwerdung seiner Gestalten. Hebbel ist ein Meister der dramatischen Plastik. Seine Gestalten wachsen und entwickeln sich mit der Notwendigkeit eines organischen Triebes. Die Plastik des Ausdruckes zeigt sich in einer originellen Bildlichkeit, in der das Bild nicht neben dem Gedanken herläuft, sondern ihn in kernhafter und schlagender Weise ausdrückt. Die Metapher ist nie äußerlich dem Gedanken angeheftet; sie ist seine Blüte, der schöne Gipfel, der seine Entfaltung zusammenschließt. Doch die Wahrheit des Ausdruckes gilt Hebbel mehr, als seine Schönheit; daher manche unschöne Wendung, manche Versündigung gegen die Gesetze des Geschmackes, welcher die Naturwahrheit nicht in ihrer nackten Form gelten läßt, sondern eine ideale künstlerische Verklärung des Ausdruckes verlangt. Hebbel's Charaktere sind, wenigstens in den ersten Dramen, Menschen von Fleisch und Blut, aber es ist viel wildes Fleisch dabei und manche Kretins mit häßlichen Kröpfen wohnen in der rauhen Alpenluft der Hebbel'schen Poesie. Die Polemik, die bei Hebbel aus seinen oft in starrer Weise fixierten ästhetischen Intentionen hervorgeht, erstreckt sich auch auf seinen Stil, der eine innere Verbitterung gegen das Lyrische, Melodische, Pathetische atmet und sich daher oft zu auffallenden Härten,

paradoxen Wendungen, unmusikalischen Wortfügungen verleiten läßt, oder mindestens zu jenen grandiosen Fugen der Diktion, welche dem Uneingeweihten unverständlich sind und wie Dissonanzen klingen. Hebbel kann nie ein Liebling des Volkes werden! Denn das Volk wird stets die Mühe scheuen, sich in Probleme zu vertiefen, eine Mühe, die ihm der Dichter zuzumuten keineswegs nötig hat, um groß und bebedeutend zu erscheinen. Eine Dichtung soll allgemein menschliche Saiten berühren; sie soll durch die unmittelbare Macht der Begeisterung wirken; sie soll ein klares Bild der Schönheit sein, das keines Kommentars bedarf, so wenig wie der Leib der Venus Anadyomene des anatomischen Messers. Doch diese Einheit des Bildes und des Gedankens, dieses Ideal des Schönen hat Hebbel nur annäherungsweise in seinen besten Dramen erreicht. In den übrigen überwiegt die Tiefe der Intention die Harmonie der Ausführung; der Grundgedanke greift riesig hinüber über die Form, die ihn darstellen soll; es kommt ein Riß in die Schöpfung, in die Architektonik des Ganzen. Hebbel ist ein großer dramatischer Denker. Um ein großer dramatischer Dichter zu sein, fehlt ihm wenig; aber dies Wenige ist viel — das Maß und der Zauber der Schönheit. Mit Freuden muß man indes zugestehen, daß er gerade in seinen letzten Tragödien mit sichtlichem Eifer dies Maß zu erreichen strebte.

Hebbel hat in seiner „Judith" die einfache biblische Tradition dichterisch aufgebaut, aber vielleicht, zu Ungunsten der Einheit der tragischen Kollision, mit einer zu großen Fülle dramatischer Motive ausgestattet. Die biblische Judith ist eine Heldin, welche, um ihr Volk zu erretten, den Mut hat, den Unterdrücker zu ermorden. Dieser naive Heroismus mit einer stark brutalen Färbung ist allerdings nicht tragisch; aber bei Hebbel spielen wieder zu viele Motive hinein: Ehrbegierde und Rachdurst und die Verletzung der jungfräulichen

Ehre. Die Judith, welche die That beschließt, und die Judith welche sie ausführt, sind ganz verschiedene Personen. Der Dichter hat nicht bloß das Recht, sondern auch die Pflicht, seine Helden im Feuer dramatischer Entwickelung zu läutern und sie nicht so unversehrt mit Haut und Haar aus der Retorte einer Tragödie hervorgehen zu lassen, wie er sie hineingeworfen hat; doch darf der Konflikt, welcher dem Trauerspiel zu Grunde liegt, nicht wesentlich dadurch alteriert werden. Hebbel hat aber ein pathologisches Interesse an den Konflikten des „Weiblichen", und zwar nach seiner sinnlichen Naturbasis, welche er mit Vorliebe in den Vordergrund stellt. So ist auch in seiner Judith das heroische uud patriotische Interesse, ohne dessen Initiative die ganze Tragödie unmöglich wäre, rasch in den Hintergrund gerückt, während der Kampf des jungfräulichen Weibes, das einer bizarr beleuchteten Brautnacht entgegen geht, ein Kampf, in den auch die wüsten Reize des sinnlichen Glückes ahnungsvoll hineinspielen, sowie später die Schilderung der Entehrung in einer bunten Mischung psychologisch, ja physiologisch berechtigter Elemente alles dramatische Interesse absorbiert. So ist die „Judith" keine heroische', sondern eine physiologische Tragödie. Die Bühneneinrichtung der „Judith", die nur das Heroische in ihrer entscheidenden That hervorhebt, ist ein die Dichtung zerrüttendes Zugeständnis; denn schon in den ersten Szenen ist der Charakter anders angelegt, physiologisch und pathologisch, was in der Bearbeitung stehen blieb, aber keinen Sinn mehr hat. Die ursprünglichen Szenen zwischen Judith und Holofernes sind übrigens im großen Stile entworfen und ausgeführt. Holofernes ist ein trunkener Wilder, ein tierischer Weltzerstörer, aber doch von berauschender männlicher Kraft; eine Natur, aus deren dumpfer Tierheit Blitze der Offenbarung leuchten. Er gehört in die Bildergalerie

syrischer Götzen, die lebendig geworden von ihren Piedestalen springen und die Weisheit der Astarte in dämonischen Naturlauten der Welt verkünden. Es ist der Gott und die Bestie, beide in eins verschmolzen, und doch unfähig, zum Menschen zu werden.

Hebbel's zweite Tragödie: „Genoveva" macht aus dem Volksmärchen eine Tragödie. Doch der Dichter verstümmelt das Volksmärchen, indem er seinen rührenden und notwendigen Abschluß, das Wiederfinden Genovevas durch Siegfried, ausläßt, d. h. eben indem er es zur Tragödie macht. Das Gefühl des Publikums verlangt indes jene traditionelle Befriedigung. Hebbel wollte aus der „Genoveva" kein gewöhnliches Rührstück machen, in welchem sich die Tugend zu Tische setzt, während sich das Laster erbricht; aber bei solchen Stoffen, die in fest geprägter Form im Bewußtsein des Volkes leben, ergänzt dieses den Schluß aus eigenen Mitteln. Golo ist zwar nicht der eigentliche Held der Tragödie; aber es konzentriert sich in ihm das dichterische und pathologische Interesse, auch die Dialektik des sittlichen Begriffes, auf welche es Hebbel hauptsächlich ankommt. Schuld und Sühne vereinigen sich in ihm; er ist das Agens, die bewegende Macht im Stücke; aber auch Genoveva ist nicht schuldlos; oder vielmehr — Hebbel schiebt die Schuld niemals seinen Helden ins Gewissen; er schreibt Tragödien, in denen die ganze sittliche Weltordnung mit ihren feststehenden Satzungen die tragische Schuld übernehmen muß, und die Sühne und Versöhnung in einer reformatorischen Idee liegt, welche wie ein Blitz aus den schwärzesten Finsternissen emporzuckt. So ist „Genoveva" die Tragödie der ehelichen Treue; es ist das Institut der Ehe selbst, gegen welches Hebbel sich kehrt; allerdings, wie immer, ohne direkte tendenziöse Angriffe; aber doch als rastlos wühlender Maulwurf in künstlerischen Gängen: eine

Zerstörung, die sich unter dem Scheine architektonischer Arbeit verbirgt. Siegfrieds Liebe ist sicher, durch Sitte und Gesetz geschützt, auch in der Ferne; Genovevas Glück muß jetzt in der Romantik platonischer Entsagung bestehen. Der Held kann lange Jahre fort bleiben — das unsichtbare Band soll trotz aller dazwischen liegenden Meere und Länder die Herzen fesseln. Das muß einer materiellen Weltanschauung als die Verkümmerung ungenossener Schönheit erscheinen; und „das alles bedingende sittliche Zentrum des Weltorganismus," das reformatorische Prinzip, hat bei Hebbel eine starke materialistische Schwerkraft und will dem die Psyche mitfortreißenden Zuge der Physis und den Anforderungen des natürlichen Lebens ein größeres Recht zuerteilen, als ihm durch die bestehenden Organisationen der Gesellschaft gewährleistet ist. So ist im Hebbel'schen Sinne die Unschuld der Genoveva ihre Schuld. Der Turmwandler Golo aber, dem auf dem äußersten Rande der Zinne nicht schwindelt, vertritt in einer fesselnden, psychologischen Entwickelung, welche mit großen Zügen den Fortgang der Leidenschaft schildert, die Passion einer unglücklichen Liebe, nicht im Sinne eines Werther, der sich erschießt, nicht im Sinne eines Brackenburg, der wie ein flackerndes Licht verlischt, sondern mit der Kraft der Aktion, mit dem Trotze der Leidenschaft, die sich schon ihrer Größe wegen für berechtigter hält, als eine Liebe, die ihren sicheren Besitz getrost verläßt, um in die Ferne zu ziehen und anderen Interessen zu dienen. Dabei benützt Hebbel als Staffage mit Vorliebe romantische Züge. Das Zauberwesen, das an Brentano erinnert, und Charaktere, wie die Hexe Margaritta und der wahnsinnige Klaus, gemahnen uns an die Glanzepoche der Shakespearromanen.

Von einer andern Seite her miniert der Maulwurf, der „aus dem sittlichen Zentrum des Weltorganismus" her-

kommt und deshalb die Peripherie unsrer jetzigen Lebens-verhältnisse, die etwas mürb ist, zu durchlöchern sich das Recht nimmt, in einer zweiten Tragödie der ehelichen Treue „Herodes und Mariamne". Der Stoff ist schon oft behandelt worden, sowohl von einem spanischen Dichter, als auch von dem Zeitgenossen Shakespeare's, dem Engländer Massinger, in seinem „Herzog von Mailand". Ein Gatte liebt die Gattin so, daß er, einer Gefahr entgegenziehend, nicht von ihr überlebt zu werden wünscht. Er giebt daher einem Vertrauten den Befehl, sie umzubringen, wenn die Nachricht seines Todes eintrifft. Dieser höchste Akt der Brutalität und egoistischen Leidenschaft erscheint doch als eine gewaltsame Konsequenz der ehelichen Treue. Bei Hebbel ist es der jüdische Duodeztyrann Herodes, der die Treue seiner Gattin so mit dem Henkersschwerte bewachen läßt, nachdem er ihrer Liebe durch die Ermordung ihres Bruders eine nicht unbedeutende Erschütterung beigebracht hat. Zweimal zu Antonius geladen, hat er jedesmal dem Vertrauten den bedenklichen Auftrag erteilt; zweimal kehrt er zurück und findet den Auftrag an die Gattin verraten. Sie selbst verzeiht ihm das erste Mal; das zweite Mal bestraft sie ihn dadurch, daß sie die Ungetreue spielt und Freude über seinen vermuteten Tod heuchelt. Er läßt sie hinrichten und erfährt zu spät durch einen römischen Hauptmann, dem sie sich offenbart hat, daß sie schuldlos gestorben sei. Diese Tragödie Hebbel's ist reich an feinen und charakteristischen Zügen; sie hat eine tiefe, psychologische Motivierung, eine Konsequenz der dramatischen Kombination, welche an die Konsequenz eines guten Schachspielers erinnert, der seinen Plan mit Ausdauer verfolgt, die entscheidenden Züge aufs Sorgfältigste durch andre vorbereitet und dabei keine Figur ungedeckt stehen läßt; sie ist frei von cynischen Auswüchsen, grellen Wendungen, in einem durchaus sauberen dramatischen

Stile gehalten — und dennoch macht sie einen befremdenden Eindruck, wenn sie überhaupt einen Eindruck macht, und läßt überaus kalt, wie auch die Aufführungen in Wien und Berlin bewiesen haben. Es kommt dies nicht bloß davon her, daß wir, wie es bei dem Dramatiker des Problems immer der Fall sein wird, es nicht mit allgemein menschlichen Zuständen zu thun haben, denen die Sympathie des Publikums entgegenkommt und unmittelbar die Nachempfindung folgt, sondern mit Ausnahme-Motiven und -Situationen, zu deren Verständnis wir uns mühsam hindurcharbeiten, indem es dem Dichter selbst schwer fällt, uns in die abnormen Bedingungen der Charaktere und Verhältnisse einzuweihen; es kommt dies besonders von der durchgängigen schwunglosen Nüchternheit in Stil und Ausdruck, von der begeisterungslosen Durchführung her, die ohne alle dichterische Wärme ist. Die künstlerische Besonnenheit ist ein großer Vorzug; aber sie wird ohne wahrhaft dichterische Begeisterung nur Totes erschaffen, organisch Gegliedertes, das aber bei der Geburt stirbt. Namentlich das Abnorme einer ungewöhnlichen Leidenschaft verlangt auch im Ausdrucke ein wilderes Feuer, eine dämonische Kraft und selbst das Exzentrische ist hier ein geringerer Fehler, als das Kalte, Berechnete, Nüchterne. Die wilden Explosionen der Leidenschaft in der „Judith“ sind ganz an ihrem Platze und sichern durch ihre hinreißende Kraft auch der Tragödie auf der Bühne eine ergreifende Wirkung; in „Herodes und Mariamne“ aber herrscht eine vollkommen gemäßigte Temperatur des Ausdruckes, wenn wir uns auch in der heißen Zone der Leidenschaft bewegen. Wir empfinden gar keinen Anteil an den Personen, an der ganzen Handlung; es läßt uns ebenso gleichgiltig, wenn dieser oder jener hingerichtet, wie wenn eine Schachfigur genommen wird: und das Kopfabhacken macht keinen größeren Eindruck, als bei Bosko.

Was die Charaktere sprechen, ist wahr, richtig, angemessen; aber ohne alles Kolorit, ohne Leben, ohne das unmittelbar Einleuchtende, das durch den Schwung des Genies jedes Empfinden selbst bei den gewagtesten Verwickelungen mitfortreißt. Was helfen klargeformte Lettern bei einem so matten Abdrucke? Hierzu kommt, daß Hebbel sich in dieser Tragödie veranlaßt gefühlt hat, den historischen Hintergrund: die Zerrüttung des römischen Reiches, den Kampf zwischen Antonius und Octavian, den Aufgang des Christentums, mit sorgfältigen Tinten zu malen, obwohl dieser Hintergrund mit dem dramatischen Problem in keinem tieferen Zusammenhange steht, sondern nur äußerliche Handhaben für den Gang der Begebenheiten hergiebt. Daß Herodes, innerlich gebrochen, als er die Unschuld der hingemordeten Gattin erfährt, durch den Besuch der Könige aus dem Morgenlande auch für seine äußere Herrschaft, für seine Krone Gefahren wittert und in dieser Stimmung den Bethlehemitischen Kindermord befiehlt: das ist zwar, um mit Hebbel selbst zu sprechen, „der letzte Strich am Charaktergemälde;“ aber am Ende einer Tragödie verlangt man diese Striche nicht mehr, sondern den ideellen Abschluß, und so machen die letzten Szenen einen äußerlichen und befremdenden Eindruck.

Das beste Drama Hebbel's ist unzweifelhaft „Maria Magdalena“, ein Stück aus einem Gusse, dessen künstlerischer Organismus in allen Gliedern die Einheit des Gedankens trägt. Wie die beiden eben erwähnten Tragödien in ihrer letzten Konsequenz gegen die eheliche Treue und ihr mörderisches Extrem gerichtet sind, so ist „Maria Magdalena“ eine Tragödie der bürgerlichen Ehre. Der Dichter läßt stets das Recht des Lebens reagieren gegen festgewordene Abstraktionen, die nach seiner Ansicht wie inkarnierte fixe Ideen die Welt beherrschen. Er schreibt die objektive Tragödie der Welt, deren Versöhnung eben in die

Zukunft hinausweist: auf bessere Institutionen, auf reformierende Organisationen. Wer diese für überflüssig hält, auf den werden die Hebbel'schen Dramen einen traurigen, aber keinen tragischen Eindruck machen und nur für grelle, aus der nackten Wirklichkeit aufgegriffene Kompositionen gelten können. Das Geheimnis der Hebbel'schen Tragik besteht darin, daß sie die Gegenwart ad absurdum führt; seine ganze dramatische Dialektik beruht auf dieser Argumentation. Hinter den Kulissen seiner Tragödien sieht der Weltgeist hervor und ruft: „Was ihr da seht, das ist eine Schlangenhaut meiner Entwickelung, die ich abstreife; denn ihr seht doch selbst ein, daß man in dieser Haut nicht bleiben darf, sondern aus ihr herausfahren muß!" Hebbel ist der größte sittliche Revolutionär von allen deutschen Poeten; aber er verbirgt diesen moralischen Jakobinismus unter der kunstvollen Plastik des Tragikers und hat sich sogar eine eigene ästhetische Theorie zurechtgemacht, um seinen dramatischen Pessimismus zu rechtfertigen. Seine Dramen sind eine Analyse, eine Kritik der Gegenwart; er ist darin parador, ein dramatischer Proudhon. Das Aufbauen der Zukunft überläßt er indes, wie billig, dem Entwickelungsprozesse der Geschichte, in den er seine eigenen Tragödien als gärenden Sauerteig hineinwirft. Bei der „Maria Magdalena" treten diese Betrachtungen uns um so lebhafter entgegen, als der Stoff selbst sich in der bürgerlichen Sphäre der Gegenwart bewegt und nicht einer fernliegenden Sagenwelt entnommen und kunstvoll auf den Horizont unserer Zeit visiert ist. Die Charaktere dieser Tragödie haben plastische Sicherheit und Rundung; die Situationen entwickeln sich mit innerer Notwendigkeit in fortschreitender Handlung; die Bühnentechnik ist mit Glück berücksichtigt und der Grundgedanke tief aus den Interessen der Gegenwart geschöpft. Die bürgerliche Ehre, die Meinung der

Welt, ist das Fatum in diesem Drama, ein Fatum, dem das frische Leben und sein Recht geopfert wird. Die bürgerliche Ehre verlangt wenigstens den Schein; um ihn zu retten, gehen alle unter. Klara verlangt, daß Leonhard sie heirate, ohne Liebe, nur um der Ehre willen; der Sekretär duelliert sich mit Leonhard „um der Ehre willen", weil darüber kein Mann hinauskann, weil er sich vor der Welt schämen muß, so lange der Verführer lebt. Und dieser Sekretär ist der moderne Mensch des Stückes, um den die Poesie des Lebens schwebt; auch er fällt als Opfer dieses Scheines, den er sterbend verdammt; Klara mordet sich und das Leben, das sie im Schoße trägt — um dieser Meinung der Welt, um dieses Scheines willen. Bis in den kleinsten und feinsten Zug hinein ist diese Verwüstung des frischen Lebens gemalt, wie sie ein toter Begriff, der zur Alleinherrschaft gelangt, an den Lebenden vollzieht. Dabei ruht über dem ganzen Werke die Enge und Schwüle kleinbürgerlicher Verhältnisse. Man sehnt sich hinaus aus diesem Drucke, der in Gestalt dumpfer und enger Begriffe über dem Leben lastet, hinaus, wie Karl, dessen Sehnsucht nach dem freien Meere, nach dem fessellosen Leben im letzten Akte von eigentümlich ergreifender Wirkung ist. Deshalb ist der Effekt des Stückes niederdrückend und zerschmetternd; es ist kein freier Schlachtentod darin; die Opfer fallen, wie verschüttet vom morschen Gemäuer, an dem sie gerüttelt. Von den einzelnen Charakteren vertritt der Tischlermeister Anton die Starrheit des Prinzips in der Form des unbeugsamen Ehrgefühls. Klara ist die Magdalena, die nicht bereut, die nicht selbst Buße thut, sondern an der das Schicksal die Buße vollzieht. Man kann es dem Dichter zum Vorwurfe machen, daß Klara nicht aus Leidenschaft zu Falle kommt, sondern aus einem niederen Motive der Berechnung. Doch Hebbel sucht in seiner dramatischen Kasuistik den einzelnen Fall so schroff

als möglich hinzustellen, damit das Prinzip um so schärfer hervortrete. Er beeinträchtigt zwar dadurch das Interesse an seiner Heldin; doch seine Personen, so lebenskräftig sie sein mögen, sind nur die Soldaten, mit denen der Feldherr operiert, und die er seinen Plänen opfert. Der Mangel an Liebe für die eigenen Gestalten bestraft sich allerdings dadurch, daß sie auch bei anderen keine Liebe für sich zu erwecken im stande sind.

Noch mehr gilt dies von der Tragödie „Julia“, in welcher Hebbel einen Pendant zu seiner „Maria Magdalena“ geschrieben hat. Klara beschwört Leonhard auf den Knieen, sie zu heiraten, um den Schein zu retten; Julia, die aus Liebe sich hingegeben, findet in dem hyperblasierten Grafen Bertram, der sich selbst das Leben nehmen will, einen Mann, der eine solche Scheinehe ihr selbst aufdringt und mit Freuden vollzieht, um noch eine gute, edle That zu thun. Der Verführer Antonio, den an der beabsichtigten Entführung zufällige Begegnisse seines Räuberlebens gehindert haben, ohne welche die ganze Tragödie unmöglich gewesen wäre, erscheint am Schlusse wieder; die alte Liebe wacht in ihnen auf, und Graf Bertram wird den beabsichtigten Selbstmord nun nicht länger vertagen, da sein Leben nur noch den Liebenden ein Hindernis ist. Der Edelmut in den letzten Szenen erinnert stark an Kotzebue, wie denn Graf Bertram selbst etwas Eulalienhaftes hat. Das Scheinbegräbnis und die Namen Julia und Grimaldi erinnern an die Schefer'sche Novelle: „Leonore de San Sepolcro.“ Wo aber in dieser Tragödie das Tragische bleibt, das wird uns Hebbel trotz seiner hochtrabenden philosophischen Introduktion schwerlich nachweisen können. Graf Bertram ist, als ein edler Lump, kein Held, der ein tragisches Interesse einzuflößen vermag; und doch ist er die einzige handelnde Person des Dramas. Für Antonio und Julia ist der Ausgang so glücklich, wie

es nur in einem Kotzebue'schen Rührstücke der Fall sein kann. Tobaldi ist ein ebenso bizarrer Charakter, wie Graf Bertram. Ein Grundgedanke von durchgreifender menschlicher Wahrheit kann nie in abnormen Verhältnissen und durch abnorme Charaktere in angemessener Weise dargestellt werden. In diesen Fehler verfällt Hebbel und darauf beruht seine Unpopularität. Er selbst sagte in seiner Vorrede zur „Julia“: „Ich behaupte aber, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu teil wird.“ Diese paradoxe Behauptung zeugt von der Einseitigkeit der Abstraktionen, in welche sich Hebbel verrannt hat, und die sein Talent in bedauerlicher Weise lähmen. Natürlich wird sich nicht in einer einzigen Erscheinung oder in einer einzigen Entwickelungsphase alle Vernunft und Sittlichkeit konzentrieren; aber „ein in allen seinen Stadien unvernünftiges oder unsittliches Drama“ ist eine lächerliche Mißgeburt und gar keiner Korrektur fähig. Wenn nicht in jedem einzelnen Stadium das Vernünftige und Sittliche ebenso gegenwärtig ist, wie das Unvernünftige und Unsittliche, so kann es durch keine Macht der Welt in die Totalität hineingeheimnißt werden: man müßte denn das Ganze als eine olympische Abstraktion in die Wolken versetzen, während seine Teile auf der Erde liegen. In der „Julia“ z. B. ist in den einzelnen Stadien allerdings wenig Vernunft und Sittlichkeit; aber die Korrektur ist ebenfalls nicht eine Verwirklichung der Vernunft und Sittlichkeit. Bleibt Bertram nicht am Schlusse derselbe mit dem Spleen be-

haftete Sonderling? Gewinnt er durch seine edle That an Interesse? Nicht mehr, als ein verscharrter Kadaver durch die Blume, die auf ihm wächst. Daß Julia mit dem Schreck davon kommt, an einen lebensmüden Grafen verheiratet zu sein, statt an einen lebenslustigen Räuber, mit dem ihr doch am Schlusse die Ehe winkt, ist auch weiter keine sittliche Korrektur von Bedeutung, wenn es auch beruhigend wirkt, daß der, wie immer in den Hebbel'schen Tragödien, in unsichtbarer Loge mitspielende Posthumus den rechten Vater erhalten wird. „Julia“ ist nur eine Tragödie der Verzögerung und behandelt in Wahrheit einen aufgeschobenen Selbstmord und eine aufgeschobene Ehe. Rosenkranz hat mit gewohntem Geist in seiner „Ästhetik des Häßlichen“ nachgewiesen, daß diese Tragödie „eine gräßliche Komödie, ein Ungeheuer von Scheinkontrasten“ ist, und daß „die fundamentalen Verhältnisse nicht tragisch, sondern komisch“ sind.

Noch mißlungener ist die Tragikomödie: „Ein Trauerspiel in Sizilien“. „Eine Tragikomödie,“ sagt der Dichter in der Einleitung, „ergiebt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen.“ Dieser „Sumpf von faulen Verhältnissen“ spielt aber auch in Hebbel's Tragödien eine große Rolle, und seine Poesie ist oft mit Stumpf und Stiel darin stecken geblieben. In der „Julia“ hat Hebbel einen eigentlich komischen Stoff in tragischer Weise behandelt; hier behandelt er einen tragischen Stoff in komischer Weise. Das „Trauerspiel in Sizilien“ ist keiner Mischgattung angehörig, wie Hebbel will; es ist eine ästhetische Mißgeburt. Die Verkehrtheit der „romantischen Ironie“ und der Reiz falscher Kontraste hat

Hebbel verleitet, eine Kriminalgeschichte zu dramatisieren, die bei der durchgängigen Gemeinheit der darin vorkommenden Motive gar keinen poetischen Eindruck zu machen im stande ist, auch nicht einmal den sonderbaren Eindruck, den Hebbel selbst, als sein eigener Aristoteles, in der Einleitung als maßgebend für die Tragikomödie schildert: „Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindrucke befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt.“ Ludwig Tieck aber hätte dem für sich selbst plaidierenden Dichter wohlgefällig zugehört, wenn er ausruft: „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln, und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar, als barock, aber auch ebenso barock, als furchtbar.“ Das ist eine mit Kontrasten spielende Ironie, welche ganz in den ästhetischen Katechismus der Romantiker gehört. In der That gerät man in Verlegenheit, wo man in dieser Tragikomödie das Talent Hebbel's suchen soll, einzelne kräftige und scharf motivierende Striche in der Charakteristik ausgenommen. Im ganzen aber macht die burleske Sprache den parodierenden Eindruck, den Hebbel gerade von der Tragikomödie abzuwenden wünscht.

Die Hebbel'schen Lustspiele: „Der Diamant“ und „der Rubin“ sind unbedeutend, nichts als romantische Capriccios, mit so großen Prätensionen sie auch auftreten mögen. Im „Diamant“ will der Dichter die Nichtigkeit der Welt, den leeren Schein des irdischen Lebens an einem Edelsteine phantastisch-lustig darstellen. Die Welt ist eine Welt des Scheins, eine Phantasmagorie; nichts steht fest, als der Humor, als die Willkür des Ichs, die sich auf den Kopf stellt. Das sind die alten Geheimlehren der Romantik! Das ist ihre ganze barocke Darstellungsweise, ihr ganzer

somnambuler und wunderbarer Apparat! Dabei gipfelt die Sucht nach Bizarrem in ekelhaften Einzelnheiten. Überdies läßt Hebbel die Magie des Phantastischen vermissen, welche selbst die Tieck'schen Lustspiele auszeichnet, und ohne welche diese Gattung vollkommen ungenießbar ist. Bei Hebbel überwiegt die chemische Analyse, die verstimmende Absicht, „die Vernichtung der Welt in ihrem eigentümlichen Dichten und Trachten,“ der Hokuspokus der sogenannten „absoluten Komik“, die es hier nur zu einer somnambulen Marionettenkomödie bringt. Der Dichter muß auch für seine „drolligen Gestalten“ zu interessieren verstehen; aber wenn diese Drolligkeit nur an den Drähten einer höchst bewußten und soufflierenden Doktrin auf die Bühne stolpert, wenn ihre possierlichen Geberden ohne alle Frische und Grazie sind, so fehlt jedes Interesse an den Puppen, mit denen der Humor spielt. Eine mit philosophischem Werg und philosophischer Watte ausgestopfte Komik, der das Gedankenfutter aus allen Löchern hervorschaut, kann nur einen schlottrigen Eindruck machen. Das Komische wirkt hier nicht erheiternd, sondern wunderlich und widerlich. „Der Rubin“ ist noch phantastischer in seinen Voraussetzungen; auch hier fehlt weder der Edelstein, noch die Prinzessin, die in ihn verzaubert ist und nur dadurch erlöst werden kann, daß der Besitzer ihn freiwillig fortwirft. Dieser Gedanke der „erlösenden Resignation“ spielt mehrfach in die Dichtung hinein, ohne ihre barocken Verwickelungen einheitlich zu durchdringen. Orientalische Volksszenen, Prügelszenen und magische Begebenheiten verschlingen sich zu einem im ganzen poesielosen Knäuel, an dessen Fäden Hebbel einige verzwickte Knoten angebracht hat, die wohl für seine Begabung zu sonderbaren Einfällen Zeugnis ablegen, aber doch nicht an die phantastischen Troddeln des romantischen Tambourmajors Ludwig Tieck heranreichen.

Diese verfehlten Produktionen, aus einer falschen und einseitigen Doktrin und einem starren Widerstreben gegen den Zeitgeschmack, auch wo er sich auf richtige ästhetische Prinzipien stützt, hervorgegangen, ließen befürchten, daß sein Talent sich selbst zerstören könne in der Nacktheit anatomischer Experimente, in diesen reizlosen Schach- und Rechenexempeln einer doktrinären Kombination; denn durch bloße Konturen zu wirken, ist die Sache des Zeichners; der Dichter aber braucht die warme Farbenpracht des Malers, welche Auge und Herz erfreut. Diese Verirrungen, die schon deshalb bedeutend erscheinen mußten, weil Hebbel durch sie einzig dasteht, und die meisten neuen Dramatiker nach der entgegengesetzten Seite hin sündigen, indem sie ohne künstlerische, vom Gedanken getragene Architektonik produzieren, dabei aber oft ein glänzendes Kolorit zur Schau stellen, würden das markige Talent des Dichters, das durch seine Starrheit und Bizarrerie an und für sich schon wenig Sympathien findet, der Nation gänzlich entfremdet haben, wenn er nicht selbst schon in seinem „Michel Angelo“, sowie auch in seiner „Agnes Bernauer“ zu volkstümlicheren Stoffen und einfach menschlichen Kollisionen eingelenkt und dort eine beziehungsreiche Anekdote der Kunstwelt in ebenso kräftiger wie sinniger Weise, hier einen bekannten tragischen Konflikt mit origineller Wendung, mit altdeutschem, naiv-markigem Kolorit und mit energisch und straff angezogenen Zügeln der dramatischen Aktion behandelt hätte. Freilich ruht auch in dieser Tragödie der Hauptnachdruck auf dem eigensinnig starren Charakter des Herzogs Ernst, einer tüchtigen dramatischen Freskozeichnung, während die Liebe zwischen Albrecht und Agnes trotz einzelner Lichtblitze der Empfindung im ganzen zu herbe, zu wenig mild und liebenswürdig hervortritt. Melchior Meyr hat später im „Herzog Albrecht“ den-

selben Stoff mit geringerer Kraft der Charakteristik, aber größerer theatralischer Wirkung behandelt.

Die Tragödie Hebbel's: „Gyges und sein Ring" ist wieder ein Rückfall in die grillenhafte Genialitätssucht zu nennen, so reich sie an dichterischen Schönheiten ist und zwar an Schönheiten von jenem anmutigen, weichen Schmelz, der sonst nicht zu den Eigentümlichkeiten der Hebbel'schen Muse gehört. Der unsichtbar machende Ring der alten lydischen Sage ist vom Dichter bona fide als dramatisches Motiv mit aufgenommen; denn wenn auch die Art und Weise, wie Gyges unsichtbar die volle, unverhüllte Schönheit der lydischen Königin belauscht, für die psychologische Entwickelung des Dramas gleichgültig ist: die ganze Handlung wird doch erst durch ihn möglich gemacht, und so erscheint dieser Ring nicht minder wesentlich und nicht minder verwerflich, als der Zauberring in Weilen's „Tristan". Auch diese Tragödie der „weiblichen Züchtigkeit" kann nicht richtig aufgefaßt werden, wenn man dabei die dramaturgische Theorie Hebbel's und seinen Reformationstik übersieht. Man hat deshalb auch den Schluß getadelt, die Katastrophe. Rhodope, nachdem Kaudaules im Kampf mit Gyges gefallen, nachdem ihr der letztere am Altar die Hand gereicht, ersticht sich mit den Worten:

> Ich bin entsühnt;
> Denn keiner sah mich mehr, als dem es ziemte,
> Jetzt aber scheide ich mich — so von dir!

Man hat in dieser „Entsühnung" durch die Form der Ehe etwas Äußerliches, Formelles, Altjüdisches finden wollen, welches zur außerordentlichen, wahrhaft hohen Erscheinung der Rhodope nicht passen wolle! Rhodope ist aber im Sinne Hebbel's keine „wahrhaft hohe Erscheinung", sondern sie soll nur die „unsittlichen und unvernünftigen" Konsequenzen darstellen, zu denen das auf die Höhe getriebene weibliche

Schamgefühl führt. Eine „Laïs“, die vor dem Volke der Hellenen nackt aus dem Meere stieg, wäre wohl das schlagende Gegenbild zur züchtigen, in ihrer Kammer verschlossenen Rhodope, ein Stoff für einen geistesverwandten Dichter — und mit dem Rachelied, welches ihre gekränkte weibliche Schamhaftigkeit anstimmt, würde das Evoë und der Triumphgesang der von der eigenen Schönheit trunkenen Laïs, welcher das Volk der Hellenen wie einer Venus Anadyomene zujauchzt, wirksam kontrastieren.

Die „Nibelungen“, das letzte Werk des Dichters, die Frucht eines siebenjährigen Fleißes, eine Trilogie oder vielmehr Bilogie mit einem Vorspiel, zeigen alle Vorzüge Hebbel's im glänzendsten Licht, namentlich die zweite Abteilung: „Siegfrieds Tod“. Doch das Fremdartige des Stoffes, das unsern Sitten widerstrebt, die Bändigung einer athletischen Jungfrau in der Brautnacht durch einen Dritten, der ihr an herkulischer Kraft überlegen ist, vermochte Hebbel so wenig wie Geibel zu überwinden. Alles Fremdartige der Sitte bleibt aber ein Anstoß für die Bühne, welche der Gegenwart gehört. Dagegen hat Hebbel mehr als Geibel einen gewaltigen reckenhaften Zug, der den Gestalten der Sage noch etwas Eigentümliches läßt und sie trotz aller unvermeidlichen Modernisierung doch nicht ganz auf das Niveau der Frackmenschen herabdrückt. Dies Grandiose streift zwar bisweilen an das Groteske; die Visionen der isländischen Hünenjungfrau Brunhild, welche an die ähnlichen Brautvisionen der „Judith“ erinnern, atmen einen mythisch-mystischen Somnambulismus, eine so eigentümlich beleuchtete Phantastik, daß sie zu den merkwürdigsten Ergüssen unserer neuern und ältern dramatischen Muse gehören. Der Gegensatz zwischen der sinnigen, zartempfindenden Chrimhild, in welcher am Anfang die Leidenschaften schlummern, und der wilden Brunhild ist scharf durchgeführt, die Streit-

szene zwischen den beiden Fürstinnen hat eine hinreißende dramatische Energie; es bleibt nur zu bedauern, daß Brunhild so gänzlich aus der Handlung verschwindet. Der jugendliche Charakter Siegfrieds hat etwas Kristallklares und Frisches, einen Zug echtgermanischer Innerlichkeit; auch der wild joviale Hagen, der zum Verräter wird, um den Verrat zu strafen, ist mit seiner, wir möchten sagen, brutalen Treuherzigkeit eine echt germanische Gestalt. Die Komposition dieses zweiten Teils ist im ganzen bühnengerecht und einzelne Szenen sind auch von Wirkung auf der Bühne.

Dagegen steht die dritte Abteilung: „Chrimhildens Rache" weit zurück und enthält außer dem Racheschwur der Chrimhild im ersten Akt kaum ein dramatisch wirksames Moment, das aus der episch verzettelten Handlung herausragt; es fehlt alle Gliederung und Steigerung, und die Blutszenen des letzten Aktes zeigen eine bedenkliche Vorliebe des Dichters für das Grelle und Gräßliche. Auch das Hyperbolische in den Reden und Charakteren, wie namentlich in König Etzel, dem Gatten der Chrimhild, zu welchem Günther mit seinen Mannen zieht, hat hier etwas Manieriertes, welchem die bewältigende Größe fehlt.

Das unvollendete, nachgelassene Werk Hebbel's, „Demetrius", steht in Anlage und Ausführung so tief unter dem Schiller'schen Fragment, daß man dem Dichter, nach diesem einzigen Versuch zu urteilen, nur eine geringe Begabung für die historische Tragödie zusprechen kann. Der edel und ritterlich gehaltene Charakter des Helden entschädigt nicht für die genrebildliche Behandlungsweise ohne großen historischen Zug; die Mutter dieses Demetrius, die lahme Barbara, ist eine dorfgeschichtliche Episode, und Maryna scheint nur der Handlung einverleibt, um den Gegensatz zwischen dem russischen und polnischen Humus des slavischen Kulturbodens in anekdotischer Skizze anschaulich zu machen.

Es zeigt sich hier wieder, daß Hebbel die Grillen der romantischen Ästhetik und den Spleen der romantischen Weltanschauung nicht zu überwinden vermochte, deren verhängnisvoller Einfluß sich gerade in den Verirrungen eines so bedeutenden Talentes bewährt. Schiller als Dramatiker in die zweite Linie zu stellen und Goethe in die erste, zeugt ebenfalls für die Abhängigkeit Hebbel's von romantischen Traditionen, denen die großen Konflikte des öffentlichen Lebens, die Schiller mit solcher Kraft, solchem dramatischen Verstande und dichterischem Schwunge darstellte, vollkommen verschlossen waren. Dennoch wird nur die historische Tragödie die deutsche Nationalbühne schaffen, auf welcher die Tragödie des sozialen Problems, deren Repräsentant Hebbel ist, dann auch ihre berechtigte Stätte findet.

Zweiter Abschnitt.

Fortsetzung.

Georg Büchner. — Robert Griepenkerl. — J. L. Klein. — Otto Ludwig. — Elise Schmidt. — Albert Dulk. — Albert Lindner. — Arthur Fitger. — Richard Voß. — Karl Bleibtreu. — Detlev Freiherr von Liliencron. — Wilhelm Walloth. — Hermann Sudermann.

Grabbe und Hebbel bilden die beiden Eckpfeiler des originellen Kraftdramas, das, ohne die Höhe der Klassizität zu erreichen, doch gleichsam ein Reservoir frisch sprudelnder Quellen des Genies und belebender Zuflüsse ist. Starkgeistige Naturen mit gestaltender Kraft und plastischem Triebe traten

der Tradition und ihrer verflachenden Einwirkung gegenüber; doch was sie schufen, hatte nicht den geläuterten Reiz klassischer Schönheit, welche Gestaltungskraft und das Charakteristische mit dem Adel des Ausdruckes und allgemein gültiger dichterischer Weihe verbindet, sondern es blieb in der Regel bizarr, hyperkräftig, hyperoriginell, ausschweifend in Gedanken und Formen, in trotzigem Widerspruche gegen das maßvoll Geltende, voll schöpferischer Gelüste, aber chaotisch gärend. Bei dieser ganzen dramatischen Richtung liegt der Nachdruck auf dem Individuell-Charakteristischen; es gilt, Menschen zu schaffen, Menschen von Fleisch und Blut, aber auch mit Warzen und Sommersprossen; es gilt, die geschichtlichen Helden aus einer typischen Idealität in eine unmittelbare, fast anekdotische Existenz zu rufen; es gilt, die Helden der bürgerlichen Tragödie bis zur Grillenhaftigkeit zu individualisieren und die Eigentümlichkeit ihrer Denkweise so scharf zu fixieren, daß sie fast zur fixen Idee wird. Die Klippe dieser Dichtweise ist, wie wir schon bei Grabbe und Hebbel sahen, die Paradoxie und der Spleen. Sie liebt in der Geschichte abnorme Epochen voll chaotischer Gärung, voll ungeläuterter, leidenschaftlicher Wildheit, vulkanischer Explosionen, in denen das menschliche Empfinden, Denken, Wollen aus den gewöhnlichen Geleisen herausgerissen und in schwindelnde Bahnen getrieben wird; sie liebt in den sozialen Kreisen abnorme Konflikte, auf die Spitze gestellte Subtilitäten; sie will phänomenartig wirken, blendend, neu, einzig, bedeutend scheinen. So bringt sie es wohl zu wahrhaft dramatischen Szenen, aber meistens in der Form der Skizze, und beeinträchtigt stets den rein künstlerischen Eindruck durch die Gewaltthätigkeit der Komposition und der Ausführung. Indes liegt der Nerv der Wiedergeburt des Dramas mehr in dieser Richtung, als in der entgegengesetzten, ästhetisch sauberen der traditionellen Phrase, der bühnlichen

Technik, wenngleich nur die Verbindung beider Elemente, die bereits von künstlerisch strebenden und begabten Dichtern angebahnt wird, das modern-klassische Drama in Aussicht stellt.

An Grabbe schließt sich eine Reihe von Dichtern an, welche, wie er, die historische Tragödie in wilder Größe und genialen Fresken behandelten und gleichsam die explodierende Naturkraft des geschichtlichen Lebens in Szene setzten. Jede künstlerische Architektonik, jeder ideelle Ausbau und damit auch meistens die Rücksichtnahme auf die Bühne wurde verschmäht. „Ist die Weltgeschichte nicht selbst dramatisch?“ riefen die Apostel der neuen Theorie aus. „Wir wollen Geschichte von Fleisch und Blut, Geschichte in puris naturalibus — und die Bretter werden erdonnern unter dem Kothurne der Wirklichkeit.“ Wozu soll der Poet mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen die Lücken der Weltgeschichte stopfen? Wozu sein mühseliges Flickwerk an die Stelle jener erhabenen Komposition setzen, welche der Weltgeist selbst gedichtet? Faßt die Geschichte nur am rechten Ende an — sie läßt sich ohne Widerspruch auf die Bretter bringen! Der tragische Dichter ist gleichsam nur der Polizeisergeant, der sie festnimmt und vor das Publikum eskortiert. Dann aber zieht er demütig den Hut ab vor dem Weltgeiste, dem großen Tragödiendichter, der von Kain bis zu Napoleon einen unabsehbaren Cyklus von Trauerspielen selbst in Szene gesetzt, von dem sich hin und wieder fünf Akte ohne große Mühe für das Publikum der Gegenwart lossondern lassen. Die historische Tragödie hatte bisher mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen; denn jeder geschichtlich fertige Stoff ist spröde und ungefügig für die dramatische Bearbeitung. Der Dramatiker mußte ihn schleifen, schmelzen, umgießen, und immer blieb die mißliche Frage übrig, wie weit er der Geschichte Gewalt anthun dürfe, und mit welchem Rechte er ihr Ge-

walt angethan habe. Hier idealisierte er die Charaktere, dort die Motive; hier wählte er einen anderen Beginn, dort einen anderen Ausgang; hier brauchte er für seine Gruppen anders ausgeführte Kontraste, als die Geschichte darbot, dort für seine Entwickelung einen rascheren Gang, als die lang hingezogene historische Begebenheit an und für sich genommen hatte. Und trotz all dieser künstlerischen Verkürzungen hatte jeder historische Stoff doch noch irgend eine fast unüberwindliche Schranke, an der sich die dramatische Gestaltung brach; irgend eine Ort und Zeit zerreißende Kluft war unübersteiglich; irgend ein allzu notorisches Faktum hinderte die freie Bewegung des Dichters, der seine Charaktere nach höheren Kunstgesetzen gruppieren, auseinander- und zusammenführen, ihre Entwickelung steigern und beschließen wollte. Wie rasch waren jetzt alle diese Skrupel beseitigt! Die größte geschichtliche Treue ward zur Regel gemacht; aber sie war überaus leicht, denn sie kollidierte nicht mit anderen Pflichten. Unverändert wurden die Begebenheiten in Szene gesetzt, ohne Rücksicht auf andere Entwickelung und Steigerung, als sie die Geschichte selbst darbot; man ließ, um mit Herwegh zu sprechen, „alles ruhig da verwesen, wo es der Weltgeist hingedichtet"; und die ganze Kunst des Dramatikers bestand darin, die großen Leichen der Geschichte so geschickt zu sezieren, daß man jeden Hirn- und Herzfehler großer Charaktere der Nachwelt aufs deutlichste vorzeigen konnte.

Ein solcher dramatischer Anatom der Geschichte war **Georg Büchner** (geb. am 17. Oktober 1813 zu Goddelau unweit Darmstadt), ein junger Mediziner, der, nachdem er in Straßburg und Gießen studiert hatte, in politische Umtriebe verwickelt, in der Schweiz ein Asyl und in Zürich einen frühen Tod fand (am 19. Februar 1837). Seine von Gutzkow herausgegebene Tragödie: „**Danton's Tod. Dramatische**

Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft“ (1835), nimmt unter den Dramen dieser Richtung einen hohen Rang ein, wenn auch mehr der wüste Hauch einer pathologischen Atmosphäre über dieser Tragödie schwebt, als die freie Luft eines auch in tragischen Schauern erquickenden Weltgerichts. Doch gerade diese vulkanische Atmosphäre voll Schwefel und Dampf und Verderben, in welcher alle Elemente der Sitte und des Gesetzes sich loslösen, in welcher alle wilden Lizenzen an der Tagesordnung sind, hat Büchner mit einer seltenen Kraft und Charakteristik dargestellt. Selbst der Cynismus ist in solchen Epochen berechtigt; denn bei dem Zusammensturze aller Institutionen wittert man immer den Modergeruch der Materie, die sich dann in behaglichem Wohlgefühle als das ewig Bleibende und jeden geistigen Bau Überlebende in den Vordergrund drängt. Ein kecker Materialismus im Denken, Leben und Lieben geht dann oft einer idealen, in die Zukunft stürmenden Begeisterung zur Seite, schon als fest ruhendes Gegengewicht für weit hinaus drängende, erst einen festen Halt suchende Tendenzen. Alles dies ist in Büchner's genialen Revolutionsskizzen schlagend ausgedrückt, nicht bloß das äußere Kostüm der Zeit, sondern auch der Nerv ihres innersten Lebens. Hierzu kommt eine schlagkräftige Charakteristik, welche das Individuelle nicht bloß zum Paradoxen und Bizarren ausbildet, sondern der einzelnen Gestalt einen allgemein gültigen, menschlichen und historischen Adel läßt. So ist die Szene zwischen Robespierre und Danton ein Muster kontrastierender Charakteristik, welche nicht bloß scharf ausprägt, sondern auch für ihre Gestalten ein warmes Interesse zu erwecken versteht. Zugleich liegt in ihr ein historischer Schwung, der uns den großen Prinzipienkampf vergegenwärtigt, ohne im entferntesten abstrakt zu werden. Diese Szene ist die glänzendste Bürgschaft für Büchner's dramatisches Talent, das leider ohne alle Harmonie

und Rundung uns nur ein Konglomerat von Szenen giebt, in denen der berauschte Taumel der Revolutionsepoche einen bezeichnenden, aber keineswegs künstlerisch abgeklärten Ausdruck gefunden hat. Freilich sind solche keck hingeworfene Szenen mehr die Gestikulationen des Genies, als das Genie selbst; denn das Genie ist nur, was es schafft; nur das Kunstwerk ist sein Diplom, nicht der titanische Anlauf, nicht die ungeberdige Kraft, nicht der Trotz gegen die Regel. Doch wo in einer Szene eine durchweg schöpferische Intuition vorwaltet, da sehen wir wenigstens die Löwentatzen des Genius, wenn auch seine ganze Majestät nicht unverhüllt zum Vorschein kommt.[1])

Abgerundeter als „Danton's Tod", künstlerischer organisiert, ja so abgeschlossen, daß sie eine theatralische Wirkung zulassen, sind die Revolutionstragödien von Robert Griepenkerl aus Hofwyl im Kanton Bern (geb. am 4. Mai 1810), Professor der deutschen Sprache und Litteratur am Karolinum und an der Kadettenanstalt in Braunschweig, an welchem Ort er später in trostlosen Verhältnissen und halb verschollen starb (am 16. Oktober 1868). Er ist ein Dichter von wissenschaftlicher Bildung, der wie Hebbel es liebt, als sein eigener Aristoteles aufzutreten und seine praktischen Reformversuche vorher mit der ganzen Wucht einer theoretischen Beredsamkeit auszuposaunen. Griepenkerl besitzt nicht im entferntesten Büchner's drastische Gestaltungskraft und ihren kühnen Wurf, ihre gewaltige Unmittelbarkeit; aber

---

[1]) Karl Emil Franzos hat neuerdings Georg Büchner's „sämtliche Werke und handschriftlichen Nachlaß" (1880) herausgegeben. Sie enthalten außer „Danton's Tod" noch ein Lustspiel: „Leonie und Leon", ein Stück ohne innern Zusammenhang und mit manieriertem Witz ausgestattet, und das dramatische Fragment: „Woyzeck", dessen Held ein Soldat, dessen Inhalt Untreue und Mord ist, das aber einzelne Szenen von ergreifender Wahrheit enthält.

er ist künstlerischer in der Ausarbeitung; er giebt nicht bloß tragische Szenen, er giebt eine wirkliche Tragödie, in welcher sich die gigantischen Elemente der französischen Revolution mit einem oft lärmenden, oft gedämpften Pathos, aber stets im Rahmen szenischer Möglichkeit bewegen. Die Sprache Griepenkerl's ist meistens voll Kraft und Mark; aber diese Kraft ist nicht immer dramatisch; es ist oft eine Kraft des Ausdruckes, welche die bestimmte Situation überbietet, eine Kraft, die durch sich selbst wirken will, wie der szenische Spektakel, das Geschrei der Menge und der Schlachtlärm in vielen anderen Tragödien.

Die Helden Griepenkerl's haben meistens etwas Bramarbasierendes, eine überschwengliche Eitelkeit, die ihren eigenen wilden Geberden den Spiegel vorhält. Der Dichter hat seine erste größere Tragödie: „Maximilian Robespierre“ (1851) selbst an vielen Orten vorgelesen und damit ein nicht unbedeutendes Aufsehen gemacht; auch später haben sich Kritik und Publikum vielfach mit ihr beschäftigt. Wenn Griepenkerl auch nach seiner eigenen Theorie ein Stück Geschichte dramatisieren wollte, so mußte er doch der künstlerischen Form des Dramas bedeutende Konzessionen machen, die freilich nicht weit genug gingen, um seinem Werke den Stempel eines Kunstwerkes aufzudrücken, wie auf der andern Seite die historische Treue keineswegs in einer der dramatischen Theorie entsprechenden Weise gewahrt wurde; denn der Robespierre Griepenkerl's in den Königsgräbern von Saint-Denis ist durchaus unhistorisch, und diese deutsch-sentimentalen Kirchhofphantasien entstellen nicht nur das Bild des geschichtlichen, sondern auch das Bild des dichterischen Charakters. Daß der Tragöde auf die Einheit der Kollision, auf den inneren organischen Zusammenhang des Dramas und seine in einander greifende Entwickelung, auf eine durch den Grundgedanken bestimmte Gruppierung der Charaktere wenig Rück-

sicht nimmt: das liegt eben in seiner ästhetischen Reform-theorie, welche die Weltgeschichte durch ihre eigene Kraft wirken läßt und in ihrem wildwachsenden englischen Parke nur hier und da eine pathetische Kaskade oder eine dramatische Brücke anbringt; doch daß diese stoffartige Auffassung das tragische Interesse beeinträchtigt, das beweist dieser „Robespierre“ Griepenkerl's unfehlbar. Zunächst stellt Danton's kolossale Persönlichkeit mit ihren dramatisch lebendigeren Pulsen den Helden in Schatten, so daß das Interesse, das wir an ihm nehmen, nur ein Reflex der Teilnahme ist, welche uns Danton einflößt und die mit dem Sturze dieses revolutionären Giganten zu erlöschen droht. Dann ist der Fall Robespierre's geschichtlich durch eine Koalition von Persönlichkeiten und Parteien bedingt, die an und für sich kein Interesse einzuflößen vermag. Dem Dramatiker, der die Geschichte ohne weiteres aufgreift, fehlt daher die ergreifende Kollision, und wenn er in drei Akten Danton's Verhältnis zu Robespierre behandelt hat, so muß er mit dramatischer Konsequenz den Fall Robespierre's nicht bloß als ein Werk der Danton rächenden Nemesis darstellen, sondern auch in konkreter Weise mit nachweisbaren Fäden aus dem Untergange des ersten Heroen den Untergang des zweiten herleiten. Sonst zerfällt die Tragödie in zwei Trogödien, von denen die erste, mächtiger ergreifende bis zu Danton's Tode geht, die zweite, matt auslaufende bis zum Tode Robespierre's. Jene fesselt durch den Konflikt zweier scharf kontrastierender Charaktere; diese dagegen bietet nur historische Tableaus, wie das Fest des höchsten Wesens und die Szenen im Stadthause, in denen aber das eigentlich dramatische Interesse, besonders durch die hamletisierende Kirchhofelegik des Helden, bereits erloschen ist. Ein wahrhaft tragischer Dichter, der seine Kunst nicht der Geschichte unter-, sondern überordnet, hätte aber aus einzelnen historischen Andeutungen bedeutsame

tragische Motive entnommen und den Kampf zwischen der republikanischen Gesinnung des Helden und seinem herrschsüchtigen Ehrgeize, der durch die angebotene Diktatur zu berauschendem Schwunge angefeuert wurde, zum Mittelpunkte der Tragödie gemacht, welche durch diesen Konflikt an Würde, Einheit, an tief menschlichem Interesse und an Tragik der hereinbrechenden Nemesis gewonnen hätte. Die Ausführung der Tragödie giebt vielfach Gelegenheit, Griepenkerl's dramatisches Talent anzuerkennen, indem einzelne Szenen von großer und wirksamer Steigerung, einzelne Charaktere, besonders Lucile Desmoulins und Therese Cabarrus, welche allein von allen Personen des Dramas in Versen spricht, was den Eindruck macht, als wäre sie eine improvisatorische Corinna, von ansprechender, auch dichterisch gefärbter Zeichnung sind und das Ganze im würdigen Stile der Tragödie gehalten ist. Die Sprache erhebt sich oft zu hinreißendem Schwunge, verliert sich aber auch bisweilen in ein Gewebe von Metaphern, deren Fäden etwas kraus durcheinander laufen. Die Volksszenen leiden an der beliebten Witzjagd der Shakespearomanen, durch welche ein forcierter Humor in die Handlung kommt, der dem charakteristischen Elemente Eintrag thut.

Der Tragödie des Berges folgte die Tragödie der Gironde, die ihr in der Geschichte vorausgeht. Der wilde Fanatismus, der durch die Verkettung der Begebenheiten bis zu unglaublicher Erhitzung gesteigert wird, ist an sich weniger tragisch, als eine maßvoll edle Begeisterung, welche den weiter drängenden Parteien und ihrer exaltierten Energie zum Opfer fällt. Um die Helden der Gironde schwebt, gerade wegen ihres Unterganges, eine elegisch schöne Verklärung; es waren rednerische Talente, begeisterte Denker und Dichter, geschmückt mit dem Adel der Bildung: aber es war jene Bildung, aus deren Kreisen die revolutionäre

Verwüstung hervorgebrochen war, welche die Gedankenblitze geschmiedet hatte, die Thron und Altar in Schutt und Asche legten, und so fielen die Girondisten als Opfer ihrer geschichtlichen Bedeutung. Denn sie konnten nicht verhindern, daß der Blitz des Gedankens die Masse elektrisierte und daß die Flamme der Volksbewegung sich ihren eigenen Sturm erschuf, der zuletzt auch sie in ihren Wirbeln begrub. Dennoch — und das beweist auch Griepenkerl's Tragödie: „Die Girondisten" (1852) — ist der Berg dramatischer, als die Gironde, wenn ihm auch alle weicheren und elegischen Tinten fehlen. Zunächst treten ein Robespierre und Danton, als einzelne Persönlichkeiten, viel schärfer und bedeutsamer hervor, als ein Vergniaud, Buzot und Barbaroux; sie waren zwar nur Repräsentanten der Masse, aber sie waren doch die weithin leuchtenden Spitzen der Bewegung, und ihr Zusammenstoß, ihr Untergang war die Katastrophe der Revolution überhaupt. Außerdem spiegelte sich in dem Kontrast ihrer Charaktere ein echt menschlicher Gegensatz: dort der abstrakte Doktrinär, der Mann der Tugend und des Schreckens, der prinzipielle Würgengel, der Aristides der Guillotine, der blutige Dogmatiker — hier der brausende Genußmensch, der Mann der That und Bewegung, der sanguinische Terrorist, der bestechliche Volksmann, der geborene Revolutionär; dort ein Charakter, der sich wie ein Vampyr an einem Begriffe vollgesogen, der, sonst schattenhaft und bedeutungslos, in diesem Begriffe, als seine Zeit gekommen, eine alles beherrschende Bedeutung fand; hier eine Persönlichkeit voll energischer, frischer Lebenslust, an und für sich imposant, ein Mirabeau des Konvents, ein revolutionärer Olympier, dem das welterschütternde Donnern und Blitzen ein hoher Lebensgenuß war, den er nur noch in den Armen einer Europa und Semele zu steigern wußte. Die Girondisten haben weder solche historische, noch solche individuelle Be-

deutung; der drastische Unterschied ist in einer mehr gleichschwebenden Bildung ausgelöscht; sie gehen unter wie Schlachtopfer in schöner Passivität, aber ohne alle energische Aktion. Die Gironde ist tragisch, aber die Girondisten sind es nicht. Deshalb auch in unserer Tragödie kein energischer Zusammenhalt, deshalb die Zersplitterung des Interesses, das von einem zum andern eilt, und, weil nur die Gruppe, nicht der einzelne wirkt, deshalb mehr eine Reihe von Tableaus, als eine innerlich fortschreitende Tragödie. Auch die Sprache hat nicht die frische Kraft des „Robespierre" und verfällt oft in eine manierierte Nachahmung des eigenen Stilmusters. In einer oft aufgeführten Tragödie: „Ideal und Welt" (1855) begab sich Griepenkerl auf das Gebiet der sozialen Konflikte, wo indes die Gewaltsamkeit seiner Charakterzeichnungen einen unnatürlich krankhaften Eindruck machte, und in seinem Drama: „Auf der hohen Rast" (1859) dichtete er eine Bergwerksidylle mit einem die Katastrophe herbeiführenden Naturereignis, ein Gemälde, welchem der Reiz künstlerischer Kontraste nicht fehlt; aber entscheidend ist das Eingreifen äußerer Zufälle, und die dramatischen Hebel der Handlung werden nicht dort angesetzt, wo es das Drama verlangt, in dem Willen und der Thatkraft des Menschen. Das letzte Stück von Griepenkerl: „Auf Sankt Helena", Drama in drei Aufzügen (1862), rückt den Helden des Jahrhunderts von Hause aus in eine elegische Bedeutung, welche das Tragische wohl in der Lyrik, aber nicht im Drama annehmen darf. Es handelt sich um einen Fluchtversuch des Kaisers von seiner einsamen Insel im Ozean; Herzensmotive, wie die Liebe zum Sohn, wirken hier bestimmend, sowohl den Plan zu fassen, als ihn wieder aufzugeben, mit einer durchaus innerlichen Wendung und wenig glaubwürdigen Motivierung. Die anekdotische Behandlung eines geschichtlich imposanten Themas hatte zur

Folge, daß die Bedeutung des Stoffs nicht durch die Dichtung gedeckt wurde. Überhaupt scheinen Zugeständnisse an den szenischen Effekt die Dichterkraft Griepenkerl's abgeschwächt zu haben, ohne daß sich die Bühnen für dies Entgegenkommen hinlänglich dankbar bewiesen hätten[1]).

Weiter zurück bei der Wahl seiner Stoffe greift ein Dramatiker, der an Bizarrerie noch Hebbel übertrifft: Julius Leopold Klein, geb. 1804 zu Miskolc in Ungarn, studierte Medizin, lebte seit 1830 in Berlin, wo er am 2. August 1876 starb. Durch seine „Geschichte des Dramas", ein außerordentlich fleißiges, geistreiches, aber auch vielfach verworrenes und ungelichtetes Werk, hat er mehr als durch seine Dramen die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt[2]). Seine „dramatischen Werke" (7 Bde., 1871—72) zeigen ebenso das Talent des Dichters, wie die Irrwege, auf denen es wandelt. Klein's Schöpfungen tragen den Stempel eines originalen

---

[1]) Vergl. Sievers, „Robert Griepenkerl. Biographisch-kritische Skizzen" (1879).

[2]) Die beiden ersten Bände dieses Werkes, welche das Drama der Griechen und Römer behandeln, erschienen im Jahre 1865; der dritte Band, dessen Inhalt die Geschichte des außereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des 10. Jahrhunderts umfaßten, 1866. Hierauf folgte die vierbändige „Geschichte des italienischen Dramas" (1866—69); dann die fünfbändige „Geschichte des spanischen Dramas" (1869—75), welcher noch im Jahre 1876 der erste Band der „Geschichte des englischen Dramas" folgte. Das Werk war anfangs auf zwei Bände berechnet, wurde dann auf vier Bände ausgedehnt, und jetzt liegen 13 Bände vor. Statt eines lesbaren, der Nationallitteratur angehörigen, abgeschlossenen Werkes haben wir jetzt einen cyklopischen Torso, eine gelehrte Fundgrube, eine für das Nachschlagen geeignete Sammlung von Angaben und Analysen . . . und doch handelt es sich wiederum nicht um einen toten Thesaurus. Diese Fundgruben sind beleuchtet von dem Glanz einer einseitigen, wenn auch tiefsinnigen Ästhetik und von den Geistesblitzen eines Denkers.

Kopfes und erheben sich dadurch, wenn auch in oft grotesker Gestalt, über das Niveau der versandeten Jambentragik. Es ist ein reicher, üppig wuchernder Geist in den Klein'schen Dichtungen; es sind Urwälder mit hochragenden Gedankenstämmen, von denen wunderbar verschlungene poetische Lianen phantastisch herunterflattern. Da ist nichts gelichtet, nichts gerodet; hier gerät man, wenn man einen schönen Leuchtkäfer des Gedankens, einen bunten Falter der Phantasie verfolgt, in einen unverhofften Morast, in dem man stecken bleibt; dort stolpert man über knorrige Gedankenwurzeln, deren Verzweigung man nicht übersehen kann. Die Axt des guten Geschmacks hat sich keine Bahn gebrochen in diese ungastliche, aber reich geschmückte Wildnis. Der Stil Klein's ist verworren; die wilde Bilderjagd läßt die Phantasie nicht zu Atem kommen; alle Charaktere rudern gleichmäßig durch die Stromschnellen einer bilderreichen Diktion; sie sind alle mit gleicher Geschmacklosigkeit tättowiert und machen, was ihre Ausdrucksweise betrifft, den Eindruck der Wilden, welche die Ohrgehänge nicht bloß in den Ohren, sondern auch in der Nase tragen. Diese Überladung mit Zierraten der Phantasie würde als ein Fehler des Reichtums wohl noch zu ertragen sein, wenn diese Zierraten selbst nicht oft höchst sonderbarer Art wären. Klein hat oft drollige und possierliche Einfälle, und in der Regel zur Unzeit; kann sie eben nicht unterdrücken. Wir ersehen aus der „Geschichte des Dramas", daß Klein einer der unverwüstlichsten Shakespearomanen ist, welche dies hierin keineswegs unfruchtbare Säkulum hervorgebracht hat; wir ersehen aus seinen Dramen, in wie weit er selbst ein Opfer der Shakespearomanie geworden ist. Wie alle Vertreter der genialen Kraftdramatik die Muster ihres Stils im Globus- und Blackfriarstheater gesucht haben, so erinnert auch die Diktion mancher Stücke Klein's in ihren Wendungen und Lieblingsmetaphern an die

Diktion des Schwans vom Avon, und zwar oft gerade an die schwülstigen, nur durch den Zeitgeschmack, nicht durch den Kunstgeschmack geweihten Stellen seiner Tragödien; ja noch öfter glauben wir Marlowe, Webster, Forde und die andern altbritischen Dramatiker zu hören, an deren bizarre, mit abenteuerlichen Voraussetzungen überladene Stoffe auch Stoff und Komposition der meisten Klein'schen Dramen erinnert. Diese ist seltsam verschlungen und ineinander geschachtelt, wodurch die einleuchtende Klarheit und Spannung und damit die Andacht und Begeisterung des Publikums verloren geht. Was helfen da alle originellen Blitzfunken des dramatischen Talentes, der geistige Gehalt, die Bedeutung der Konzeption, die Wärme der Ausführung? Auch die Charaktere machen oft den Eindruck sonderbarer Käuze, die man nach ihrer Legitimation fragen darf.

Es ist kein Wunder, daß Klein für sein dramatisches Rokokoschnitzwerk auch mit Vorliebe französische Rokokostoffe aus der Zeit des ancien régime wählt („Maria von Medici" 1841, „Luines" 1842, „die Herzogin" 1848, „Richelieu" 1872), für welche das deutsche Publikum nur ein geringes Interesse besitzt. Diesen Stücken fehlt es an spannendem Fortgang, an vorbereitender Motivierung, an Gruppierung, Perspektive und Ökonomie. Der Dichter geht mit künstlerischer Verschwendung zu Werke; er schiebt in das Ganze kleine Tragödien ein, wie die Liebe, welche die Tochter des Marschalls d'Ancre, des eigentlichen, doch unsympathischen Helden des ersten Stückes, zu Magnat hegt, den der Vater hinrichten läßt: eine stückweise eingestreute Tragödie in zwei Szenen. In den einzelnen Szenen, in denen die Charakteristik glänzend ist, wie in denen zwischen dem König und Luines, erregt die Dehnung der Handlung und die Häufung der Intrigen kein dauerndes Interesse. Auch Luines ist nichts weniger als ein tragischer Held. „Riche-

lieu", das dritte Stück der Trilogie des ancien régime, erst in spätesten Lebensjahren gedichtet, ist eine Historie in des Wortes verwegenster Bedeutung, von einem Umfang, der das Maß von drei Trauerspielen umfaßt. Bunt genug sind die Ereignisse: im ersten Akt haben wir die Tragödie Chalois, im zweiten die Verschwörung Gastons, der Königin Mutter und anderer, und in den letzten Akten die Verschwörung des Cinq-Mars, die Verhandlungen mit Bernhard von Weimar und breiteingeschoben die Episode des Dramatikers Richelieu's, dessen Werk von den Akademien applaudiert, von Jean de Werth ausgepfiffen wird. Suchen wir unter dieser Fülle inszenierter Begebenheiten nach einem durchgängigen Faden, der die Existenz der einzelnen Akte überlebt, so ist es das doppelte Verhältnis Richelieus zur Herzogin von Chevreuse, die ihn haßt und verflucht, und zu seinem Vertrauten Pater Joseph, der ihn und den König zuletzt, ohne dies zu wollen, vergiftet. Diese Szenen gehören der effekthaschenden Boulevardsdramatik an. Die Manier des alternden Dichters ist in diesem Drama schon verknöchert und verknorpelt. Wohl enthält es noch immer funkelnde Juwelen seines Talentes. Richelieu erscheint oft in historischer Größe; die Herzogin von Chevreuse hat die Bedeutsamkeit eines fanatischen Hasses, der Jean de Werth drollige anekdotische Züge; doch daneben finden sich die langweiligsten, strohernen Verhandlungen wie aus Geschichtsarchiven zusammengekehrt, die barockten Geschmacklosigkeiten. Eine originelle, komische Stukkaturarbeit enthält besonders das Lustspiel: „die Herzogin" (1848), das, abgesehen von seinen barocken Eigentümlichkeiten, doch durch eine Fülle gesunden Humors anspricht, obgleich die dramatische Entwickelung mit einer gewissen Schwerfälligkeit und ohne alle französische Grazie und Leichtigkeit vor sich geht. Die Dachpromenade und Schornsteinexpedition des Königs atmete in

ihrer ersten Gestalt eine echt komische Ausgelassenheit, welche in der späteren Bearbeitung für das Berliner Hoftheater sehr zu Ungunsten des Stückes abgeschwächt wurde. Klein versteht es durchaus nicht, die Grundzüge einer ernsten oder heitern Handlung mit überzeugender Festigkeit und Klarheit hinzustellen. Seine Intrigen spielen immer durcheinander und nötigen den Hörer und Zuschauer zu einer mähsam das Verständnis suchenden Unruhe. Das ist aber der Tod aller dramatischen Wirkung. So ist auch in „der Herzogin" ein hastiges Hinundher, ein Kommen und Gehen, eine Verworrenheit verschiedener Zwecke, die sich nirgends zu fester Wirkung abklärt und auf der Bühne notwendig scheitern muß, wie dies auch später in Berlin und in München der Fall war.

Das Trauerspiel: „Zenobia" (1847) hat große Züge und atmet einen heroischen Schwung; die Fürstin Palmyras erhebt sich auf einem weitschauenden Heldenpiedestal in ihrer Römerfeindschaft. Diesem Haß gegen die Weltherrscher fällt ihr Gatte zum Opfer und sie selbst opfert ihm den Sohn. Es ist nicht ein einziger Konflikt; es ist eine Reihe von Konflikten, in denen sich diese feindliche Stellung der Königin zu den römischen Gewalthabern ausprägt. Dadurch und durch das Hereinspielen fremdartiger Elemente, wie der Liebe des Mäonius zur Zenobia, wird die strenge dramatische Einheit historienhaft zersplittert. Die wahre Tragödie spielt erst in den großen Szenen des letzten Aktes, wo Zenobia ihren Sohn opfert. Das Drama hat machtvollen Schwung, der hier auch geläuterter ist als in den meisten andern Stücken des Dichters. Daß die weströstliche Szenerie der römischen und byzantinischen Vasallenstaaten auf die Phantasie des Dichters eine besondere Anziehungskraft ausübt, beweist auch das jedenfalls beste Trauerspiel des Dichters: „Heliodora" (1867), welches mehr dramatischen Zusammenhalt

hat als die epische Zenobia. Die Heldin, die Schwester der Gemahlin Justinians, Theodora, und wie diese früher Schauspielerin und Buhlerin, hatte ein Verhältnis zu Eugenius, dem Neffen des Königs von Lazika in Kolchis, ihres jetzigen Gatten, und ist noch in heißer Liebesleidenschaft für ihn entbrannt, dem sie die Herrschaft der Welt erobern will. Doch ihre Leidenschaft bleibt unerwidert, nachdem sie den eigenen Gatten durch Gift umbringen und auch auf die Braut des Geliebten ein nicht gewissenhaft genug ausgeführtes Attentat ausüben ließ. Dann tötet sie die Geliebte des Neffen mit eigener Hand und vergiftet sich selbst an der Leiche desselben, der auf ihr Geheiß von den Wurfspießen der Ihrigen durchbohrt wird. In der Fülle dieser Gräuel liegt etwas, was an Marlowes „Tamerlan" und ähnliche Lieblingsstücke der altbritischen Bühne erinnert; doch die Sprache der Leidenschaft atmet in dem Klein'schen Stück, das einheitlicher komponiert ist, als seine andern Dramen, einen Zug jener Größe, die auf dem echten tragischen Kothurn steht, und auch das Üppige dieses östlichen Römertums, die Auflösung desselben durch die buhlerische Blasiertheit des abenteuerlich gekrönten Komödiantentums, ist mit vieler Tüchtigkeit der Lokalfärbung wiedergegeben.

Das Trauerspiel „Moreto" (1859) führt uns die drei größten spanischen Dramatiker Calderon, Lope und Moreto zwar zusammen vor, aber im Rahmen einer Handlung, in welcher ihre dichterische Bedeutung gänzlich verlischt, um so mehr als die Stickluft dieses Szenenwustes überhaupt keine poetisch reine Flamme duldet. Höchst verwickelte Voraussetzungen, wie sie in italienischen Novellen beliebt sind, führen zu widerwärtigen Verwechslungen und zu einem Doppelmord aus Eifersucht und aus spanischem Ehrgefühl, das uns fremdartig und verletzend erscheinen muß. Die unschuldige Liebe zweier jungen Wesen erweist sich als incestuös; der Sohn

gerät in den Verdacht die Mutter zu lieben; beide werden grausam ermordet, diese von dem eigenen Gatten, jener von seinem freundlichen Mentor Moreto. Ein krasses Versteckspiel des Schicksals, aus welchem die beteiligten Tragiker nur lernen könnten, was sich für eine Tragödie nicht paßt! „Strafford“ (1862) und „Herzog Albrecht“ sind Historien ohne Konzentration, mit einem massenhaften Aufgebot von Personen und szenischen Arrangements, wie die Parlamentsszene in „Strafford“, welche durchaus keine dramatisch wirksame oder theatralisch mögliche Gruppierung zuläßt. Daß sich in der Beschränkung der Meister zeigt, das ist ein Satz, der den Shakespearomanen unserer Litteratur stets als eine Absurdität erscheinen mußte. Selbst geniale Charakterzeichnung und psychologische Entwickelung, wie die des Johann von Schwaben gewinnen in dem Dunkel dieser mit Personen und Handlung überhäuften Stücke nur eine phosphoreszierende Bedeutung. War Shakespeare in der Motivierung des realen Zusammenhangs oft zu flüchtig, nahm er aus der Geschichte und der Novelle allzu oft das Gegebene ohne Prüfung und Rechtfertigung in das Drama hinüber, so sind unsere dichtenden Shakespeareaner noch sorgloser in der Verknüpfung der Thatsachen, obschon unsere Bühneneinrichtungen selbst eine größere Sorgfalt in der Einfügung der äußern Verbindungsglieder nötig machen, da sie der Phantasie nur einen geringeren Spielraum gestatten.

Auch in einer sozialen Tragödie hat sich Klein versucht: „Kavalier und Arbeiter“ (1852) ist ein herkulisches Kraftstück der Klein'schen Muse, ein Sprung durch einen mit allen erdenklichen Todesarten gespickten tragischen Reifen, dramatische Kunstreiterei, welche die schwersten Kugeln der Tendenz jongleurartig tanzen läßt, während das schlecht geschulte Musenroß aus der Bahn und über die Schranken springt. An Handlung fehlt es dieser Tragödie nicht; aber

diese Handlung ist nicht dramatisch. „Nicht da ist Handlung," sagt Lessing, „wo sich der Frosch die Maus ans Bein bindet und mit ihr herumspringt." Ein solcher dramatischer, neu aufgelegter Rollenhagen, ein Froschmäusekrieg zwischen Aristokratie und Proletariat ist das Klein'sche Kriminaldrama, welches in seinen fünf Akten einen ganzen Pitaval dramatisiert und die Statistik des Verbrechens mit den haarsträubendsten Thatsachen bereichert. Das Häßliche und Gräßliche kann in greller Ausführung nie dramatisch sein, das Raffinierte beleidigt stets das ästhetische Gefühl. Raffiniert ist aber alles in diesem Klein'schen Stücke: Leben und Tod, Tendenzen und Situationen. Es ist ein gutes Recht des Dramatikers, die Gegenwart analytisch zu erfassen; aber er braucht sie nicht gerade gewaltsam am Schopfe zu fassen und über die Szene zu schleifen. Von tragischer Erhebung ist keine Spur; hier ist die pessimistische Malerei Hebbel's ohne jeden ideelen Lichtpunkt, der aus der rabenschwarzen Nacht emporsteigt. „Die Welt ist ein Narrenhaus" — das ist die alte romantische Moral, auf Eugen Sue'sche Verhältnisse gepfropft. Dennoch finden sich auch hier einzelne Züge von dramatischer Kraft und geniale Wendungen neben den barocksten Purzelbäumen des Gedankens.

Klein's Trauerspiel: „Maria" (1860) behandelt denselben Stoff, den Mosen im „Kaiser Otto" und Raupach in „der Liebe Zauberkreis" dramatisch verwertet haben. Eine etwas unruhige und massenhafte Komposition, ohne klaren und spannenden Fortgang der Haupthandlung, eine fast erdrückende Gestaltenfülle stellen die Vorzüge dieses Dramas, welche in einer gedankenvollen, energisch gestählten, wenn auch nicht schwulstfreien Kraftsprache, in einer oft drastischen Charakteristik — wir erinnern an die Figur des Markgrafen von Meißen — und in dem scharf markierten Kontrast zwischen italienischem und deutschem Wesen bestehen, leider

in einer Weise in den Schatten, welche für die dramatische Wirkung sehr ungünstig ist. Das Lustspiel: „Voltaire" (1862) ist in der Anlage die beste von Klein's heitern Bühnendichtungen; Voltaire in seinem Gegensatz zu Shakespeare und in seiner Eifersucht auf den britischen Dichter ist der im ganzen geistreich gehaltene Held des Stückes. Die Verwickelungen sind echt lustspielartig, doch ebenso verworren, wie z. B. in der Festszene, wo alles fortläuft von dem gefeierten Voltaire, um Garrick spielen zu sehen. Auch die beliebte Promenade über die Dächer fehlt nicht.

Maßvoller, als Klein, ist ein anderer Dramatiker, der dieser Richtung angehört: Otto Ludwig, geb. am 11. Februar 1813 zu Eisfeld, dessen „Erbförster" (1853) und „Makkabäer" (1854) durch ihre erfolgreiche Aufführung an bedeutenden Bühnen ein nicht geringes Aufsehen erregten. Dieser Dichter, der, ohne die regelmäßige Schul- und Universitätsbildung zu genießen, sich längere Zeit namentlich mit Musik beschäftigte, siedelte 1855 nach Dresden über, und wurde dort im Verkehr mit Eduard Devrient dramaturgisch gefördert, leider aber auch durch schweres Siechtum jahrelang zu trauriger Einsamkeit verurteilt, bis ihn der Tod am 5. Februar 1865 von seinen Leiden erlöste.

Otto Ludwig hat ohne Frage dramatische Gestaltungskraft; die Sprache hat Nerv und Mark; es ist Leben und Spannung in seinen Tragödien; er arbeitet einen Grundgedanken in sie hinein und giebt seinen Charakteren Züge kräftig aufgetragener Naturwahrheit. Dabei nimmt er von allen Autoren dieser Richtung am meisten auf die Anforderungen der praktischen Bühne Rücksicht. Wenn Büchner und Griepenkerl an Grabbe anklingen, so klingt Ludwig an Hebbel an, von dem er auch die Vorliebe für das Bizarre mit überkommen. Mindestens im „Erbförster" ist dies auf eine sich selbst parodierende Spitze getrieben. Das Stück

muß in seinem krassen Verlaufe jedes gesunde Empfinden und jede unbefangene ästhetische Bildung verletzen; es ist ein Konglomerat absurder Greuel, hervorgegangen aus der barocken dramatischen Großmannssucht, an welcher auch Hebbel leidet und welche in neuester Zeit so viele Talente ruiniert. Man sucht die Größe der Kunst in ganz abnormen Problemen und Verwickelungen, und während man in der Charakteristik mit realistischem Tik nach scharf ausgeprägter Naturwahrheit strebt, entfernt man sich wieder von ihr in der Komposition, in welche man irgend ein Ausnahmeproblem grillenhaft verwebt. So ist auch im „Erbförster“ das patriarchalische Element, das noch in Iffland's „Jägern“ so wahr und deutsch auftrat, zu Gunsten einer Grille gefälscht. „Der Erbförster“ soll eine Tragödie des Rechtsgefühls sein, ist aber in Wahrheit eine Tragödie des Eigensinns und der fixen Idee. Der Erbförster bildet sich ein, sein Gutsherr könne ihn nicht absetzen, weil diese Stelle schon seit unvordenklichen Zeiten von seiner Familie bekleidet gewesen. Er ist außer sich, als der Advokat ihm mitteilt, daß dies keinen juristischen Grund zur Klage gebe. Der Förster denkt, „was vor dem Herzen recht ist, das muß auch vor den Gerichten recht sein“, und begreift nicht, wie es zweierlei Recht in der Welt geben könne. Auf diesem paradoxen Eigensinne eines sonderbar gearteten Gemütsmenschen beruht nun die ganze Tragödie, oder vielmehr, sie soll darauf beruhen. Wir haben es hier mit keinem allgemein menschlichen Konflikt zu thun; oder vielmehr, der Konflikt zwischen dem jus strictum und der aequitas, dem geschriebenen Rechte und dem subjektiven Gesetze der Billigkeit, ist dadurch selbst in eine schiefe Lage gebracht, daß er in einen paradoxen, auf der Spitze stehenden Charakter verlegt ist. Denn auch der einfachste Zuschauer hat das richtige Gefühl, daß der Erbförster sich vernünftigerweise diese Marotte gar nicht

in den Kopf setzen kann, da jeder Mensch, der nicht gerade unter den Südseeinsulanern und Hottentotten lebt, weiß, daß in unserer zivilisierten Welt und nach unseren Staatsgesetzen der Privatbeamte durch den Willen der Herrschaft absetzbar ist, und wenn er nicht ein Narr oder Sonderling ist, wird er sich um seine eigenen Verhältnisse so weit bekümmern, daß ihm dies nichts Neues sein kann. Wir interessieren uns aber nur für Charaktere, mit denen wir empfinden können, und der Dramatiker darf uns in der Tragödie nicht zumuten, Mitgefühl für absonderlich geartete Menschen zu haben. Solche Charaktere können in komische, unter Umständen in traurige Kollisionen geraten, niemals aber in tragische. Die neüe paradoxe Dramatik Hebbel's und seiner Schüler gefällt sich aber gerade darin, die Konflikte in solche bizarre Ausnahmecharaktere zu verlegen, wo die Prinzipien in anomaler Starrheit festwurzeln; doch sie ertötet damit alles Interesse an den Persönlichkeiten, die gleichsam nur wie Grundpfeiler des dialektischen Prozesses in den Boden des Dramas eingerammt sind, mag sie sich auf der anderen Seite auch noch so große Mühe geben, diesen Charakteren mit realistischem Tik menschliche Wahrheit zu verleihen. Allerdings giebt es im wirklichen Leben auch solche Gestalten, sie lassen sich individuell markiert darstellen; doch sie flößen kein ästhetisches, nur ein pathologisches Interesse ein. Hierzu kommt, daß es dem Dichter des „Erbförsters" keineswegs gelungen ist, den Konflikt rein zu halten und an sich selbst zur Tragödie durchzubilden. Im Gegenteile ist es die bunteste Zufallswirtschaft und ein wahrer Hagelschauer von Mißverständnissen, der ein als Lustspiel beginnendes Stück zur Tragödie niederregnet. In der That haben wir am Anfange des Stückes nicht die entfernteste Witterung des tragischen Verhängnisses, das hereindroht; wir bewegen uns in der wohlbekannten Lustspielatmosphäre Kotzebue's und

Iffland's. Der Erbförster und sein Gutsherr wollen die Hochzeit ihrer Kinder feiern; sie erzürnen sich über das „Durchforsten", worüber sie verschiedener Ansicht sind; als Hitzköpfe geraten sie an einander und auseinander; der Gutsherr verläßt im Zorne das Haus des Försters; der Festtag ist gestört; doch erfahren wir zu unserer Beruhigung, daß dergleichen Szenen häufig zwischen den beiden Brauseköpfen vorfallen, ohne schlimme Folgen zu haben. Diesmal indes ist es anders. Der Gutsherr läßt sich bereden, den Erbförster seines Amtes zu entsetzen; auch die beiden Söhne haben sich heftig erzürnt. Der Erbförster will den Gutsherrn verklagen, der inzwischen schon einen anderen Förster eingesetzt hat, den Buchmeier; er hört, daß ihm vor Gericht kein Recht wurde. Noch sieht man immer nicht, aus welcher Gegend der Windrose der Hauch weht, der die matt hängenden Segel der dramatischen Handlung zur Tragödie schwellt. Dazu muß auch Aeolus einen neuen Schlauch öffnen, aus dem der tragische Boreas herbläst. Ein Heros tritt auf, der eigentliche Held der Tragödie, der ihr mit einem tüchtig zugreifenden Ruck weiterhilft. Dieser Held ist niemand anders, als ein Wilddieb, Lindenschmied, und nun beginnt eine Kette von Mißverständnissen, deren blinde Gewalt zwar nach Schiller „die Besten aus dem rechten Geleise bringt", und die auch einen Kriminalprozeß ganz interessant machen würden, hier aber die Tragödie aus dem rechten Geleise bringen und das tragische Interesse aufheben. Der Wilddieb Lindenschmied raubt dem in der Waldschenke entschlummerten Sohne des Erbförsters Andres das Gewehr „mit dem gelben Riemen" und erschießt damit den neuen Förster Buchmeier, an dem er sich rächen will. Was hat das, fragt jeder, mit dem Konflikt in unserer Tragödie zu thun? Ja, wenn der gelbe Riemen nicht wäre! An diesem Riemen bammelt der ganze tragische Schnappsack. Der

sterbende Buchmeier hat gerade noch Zeit genug, den gelben Riemen an der Flinte seines Mörders zu erkennen; er beschuldigt Andres, der schon früher mit ihm wegen der Forstverwaltung in Konflikt geraten war, des Mordes. Der Sohn des Gutsherrn, Robert, glaubt es selbst, und ehe Andres sich noch weiter rechtfertigen kann, eilen andere schon mit der Kunde weiter. Der Mörder Lindenschmied aber, von Robert verfolgt, schießt auf diesen, und wir vermuten nach einer Äußerung von Andres, daß er ihn getroffen hat. Doch der „stille Grund", die Szene dieser wilden Begebenheiten, soll sich bald noch ganz in eine schreckliche Wolfsschlucht verwandeln. Der Erbförster erfährt durch eine irrtümliche Mitteilung, daß sein Sohn Andres von Robert erschossen worden sei. Ein neues Mißverständnis! Der Erbförster denkt, ich will mir selbst Recht verschaffen, geht in den stillen Grund und erschießt — Robert! O nein — neues Mißverständnis! Er erschießt seine eigene Tochter Marie, die ihrem Geliebten ohne sein Wissen ein Rendezvous gab, um wo möglich die Aussöhnung der Eltern zu bewirken! So bleibt ihm freilich nichts übrig, als am Schlusse sich selbst dem Untergang zu weihen! Alle diese Zufälle der tragischen comedy of errors aus der fixen Idee des Erbförsters oder dem Grundkonflikt des Rechtsgefühles und des starren Buchstabens herleiten zu wollen, das heißt, das Ei der Leda für den trojanischen Krieg verantwortlich machen. Höchstens könnte man sagen, die Tragödie zeigt, welche wunderbare Folgen sich an hitzige Rechthaberei knüpfen können, aber freilich wieder unter sehr wunderbaren Bedingungen. Trotz dieser kriminalrechtlichen Mißverständnisse und des tragischen Blindekuhspiels ist doch ein Moment starker Spannung in dem Stücke, und die Titelrolle bewährt sich als eine interessante Aufgabe für Charakterdarsteller, welche mit Vorliebe abnorme Helden spielen, wie hier den in ein dumpfes

Gefühlsleben gebannten und daraus seinen Entschluß schöpfenden Sohn des Waldes.

Bei weitem gelungener erscheint Otto Ludwig's zweites Trauerspiel: „Die Makkabäer“ (1854). Obwohl die Neigung zu epischer Zerflossenheit auch in diesem Drama oft den energischen Fortgang der Handlung stört, obwohl das dramatische Heldentum hier nicht, wie es das Grundgesetz des Dramas verlangt, von einem einzelnen vertreten wird, sondern sich an eine Gruppe, mindestens an Lea und Judah, die Mutter und den Sohn, verteilt; obwohl der dramatische Stil in vielen Einzelheiten auch hier oft unschön und forciert erscheint, so zeigt sich doch in der Anlage ein Sinn für große dramatische Linienführung, in der Gestaltung eine markige Kraft der Charakteristik, deren Kontraste wirksam geordnet sind; in einzelnen Situationen gewinnt die Handlung große dramatische und theatralische Prägnanz, wie namentlich in jener Szene, in welcher Judah den abtrünnigen Priester tötet, das Götzenbild zertrümmert und, auf seinen Trümmern stehend, seine Stammesgenossen zum Kampfe gegen die Syrer aufruft! Das ist der Aufstand der Makkabäer, in dramatischer Frakturschrift ein bewegtes Tableau, welches zugleich den Höhepunkt der Handlung kennzeichnet. Dieser Höhepunkt soll nach den Regeln dramatischer Technik, wie sie übereinstimmend von Gustav Freytag und von uns in der „Poetik“ festgestellt wurden, an den Schluß des dritten Aktes fallen. In Ludwig's Trauerspiel steht er bereits am Schluß des zweiten, und es ist von Interesse zu sehen, wie solche Verschiebung auf den Bau des Stückes ungünstig wirkt. Der dritte und vierte Akt sind matt und zerfahren; die Darstellung der Gegenbewegung zersplittert sich in eine Menge von Einzelzügen. Die Opposition der orthodoxen Juden, die Liebesszene zwischen Judah und Naëmi, der Raub der Söhne, die an den Baum gebundene und be-

freite Mutter, die Verzweiflungsszenen in Jerusalem und Judahs ermutigendes Auftreten: das sind nebeneinander hingebreitete Situationen, während die Szenen des Dramas wie die polarischen Platten der galvanischen Säule gelagert sein müssen, um den durchschlagenden Blitz der Handlung zu leiten; keine darf unberührt bleiben von dem Gegensatz, durch den hindurch sich erst der elektrisch zündende Strahl fortpflanzt. Hätte Otto Ludwig die große Szene des Aufruhrs an den Schluß des dritten Aktes gelegt, so würde sich von selbst die unerläßliche Ökonomie des Stücks hergestellt, die epische Breite einer vielseitig hin- und herfahrenden Handlung für den vierten Akt verboten haben. Dann wären wir unermüdet bei dem fünften Akte angekommen und bei seiner Katastrophe, die stets einer markerschütternden Wirkung gewiß ist. Ein massenhafter Heroismus verstößt zwar an und für sich gegen das Gesetz dramatischer Abbreviatur und wirkt eher abschwächend als verstärkend; doch hier konzentriert sich das tragische Interesse um den Heldenmut der Mutter, der sich in dem der Söhne nur wiederspiegelt. Zugleich bringt die Rückkehr des abgefallenen Eleazar zu den Seinen einen durchaus sympathischen Zug in die Handlung, unterbricht den einförmigen Kampf um Tod und Leben durch ein neues Motiv und wirkt erhebend, indem ein verlorener Charakter für unsere Teilnahme wiedergeboren wird.

Seitdem hat Otto Ludwig nichts mehr für die Bühne geschaffen; sein „Engel von Augsburg“, eine neue Agnes Bernauerin, sein „Tiberius Gracchus“ sind Fragmente geblieben. Diese, sowie seine erste Jugenddichtung nach der Amadeus Hoffmann'schen Erzählung: „das Fräulein von Scudery“, ein grellbeleuchtetes Sensationsstück, sind mit aufgenommen in seine „Gesammelten Werke“ (5 Bde., 1870). Wenn wir diese dramatischen Fragmente, denen sich diejenigen, welche der erste Band der „Nachlaßschriften“

Otto Ludwig's (1874) bringt, zusammenstellen mit den dramaturgischen, welche als der zweite Band jener Schriften unter dem Titel: „Shakespeare-Studien" (1871) von Moritz Heydrich herausgegeben wurden, so vervollständigt sich uns das Gesamtbild einer ursprünglichen dichterischen Kraft, veranlagt für das Große und Erschütternde, aber beeinträchtigt durch nervöse Überreizung, durch Mißtrauen gegen das eigene Schaffen und durch fortwährende Grübeleien über die eigenen Charaktere und Situationen im Sinne einer verkehrten Richtung auf das charakteristisch Überladene und psychologisch Abnorme. Die peinliche Gewissenhaftigkeit und Schwerfälligkeit seines Schaffens auf der andern Seite hinderten ihn an leichtflüssiger Produktion. Zahlreich aber waren die Stoffe, die seine Phantasie entzündeten, die Gestalten, die er in Gedanken meißelte, doch der Schritt aus dieser Traumwelt in das volle dichterische Leben wird ihm schwer. Seine Intuition war nicht die reine und sichere des Genies, sie war verfälscht durch die Visionen des Traumlebens. Der Somnambulismus überwog die poetische Schöpfungskraft, die Erscheinung trat bei ihm oft an die Stelle der Gestalt. Die Aufschlüsse, die er selbst über die Art und Weise seines dichterischen Schaffens giebt, über die der dichterischen Produktion vorausgehenden Farbensymphonien und die Erscheinung der einzelnen Charaktere einer zunächst im Geist lebendigen Schöpfung in den Lichtbrechungen des Regenbogens erinnern an ähnliche somnambule Prozesse, wie sie der Prophet von Poughkeepsie, Jackson Davis, in den Offenbarungen seiner höhern Magie giebt. Der dichterische Prozeß, den uns Otto Ludwig als die innere Genesis seiner Schöpfungen schildert, macht nicht den Eindruck einer normalen künstlerischen Produktion, wie sie aus dem schönen Bündnis der Begeisterung und Besonnenheit hervorgeht. Statt der Begeisterung sehen wir eine

somnambule Intuition; die Besonnenheit aber zeigt sich als eine peinliche Reflexion, welche nach unserer Ansicht sogar die Gesetze des Schaffens umkehrt, mindestens aber die innere Einheit desselben grausam zerreißt. Otto Ludwig macht zuerst das psychologische Exempel, führt das Stück aus als einen Rattenkönig nüchterner Intentionen und dann sucht er die Gestalten zu beleben durch eine nachträgliche Menschwerdung. Dann „muß das Stück aussehen, als wäre es bloß aus dem Instinkt hervorgegangen.“ So hat weder Shakespeare noch Schiller gedichtet. Das Stück soll nicht bloß so aussehen; es soll wirklich aus dem Instinkt, d. h. aus der dichterischen Inspiration und ihren Diktaten hervorgegangen sein. Dies mühselige Analysieren der Charaktere antizipiert ja den dramaturgischen Kommentar; doch die Kommentare sind impotent, wo es dichterisches Schaffen gilt.

Wie er an seinen Stoffen herumgekünstelt, wie er sie nach allen Seiten gedreht und die verschiedensten Varianten hineingedichtet hat, das beweisen die Agnes Bernauer-Skizzen des Nachlasses: ein Stoff, der den Dichter zeitlebens beschäftigte. Es lagen vier fertige Bernauer-Dramen vor und mehr als 23 starke Planhefte, welche von den zahlreichen Fehlgriffen des Dichters, seiner experimentierenden Dichtweise und seiner auffälligen Kunst, einen einfachen Plan zu verwirren, ein merkwürdiges Zeugnis ablegen.

Wir brauchen die Meditationen Otto Ludwig's über den Charakter seines Tiberius Gracchus, die Fragmente und Skizzen als Grundlage für die Ausführung bloß mit den hinterlassenen Fragmenten Schiller's zu vergleichen, um den Unterschied in der Produktionsweise beider Dichter zu erkennen. Schiller, treu dem Ausspruche des Aristoteles, legte das Hauptgewicht auf die Handlung, die er in großen Zügen entwirft und aus deren Fortgang von selbst die Bedeutung der Charaktere sich entfaltet; Otto Ludwig führt mit einer

Herz und Nieren prüfenden Unermüdlichkeit ein Charaktergemälde aus, das sich als Selbstzweck hinzustellen scheint und das außerdem mit einer Fülle von Detailzügen überladen ist, die sich in dramatische Handlung nicht umsetzen lassen. Über den Gang des Stückes erhält man aus allen diesen Aufzeichnungen keine Klarheit. Der Überschuß des Charakteristischen aber, mag man ihn auch durch Shakespeare's Vorgang zu rechtfertigen suchen, ist im Drama immer ein Fehler, und ein aus solcher Mosaik von immerhin bezeichnenden Zügen zusammengesetzter Charakter wird jener durchschlagenden Gewalt entbehren, welche die großen Aktionen des Dramas in überzeugender Weise motiviert. So wäre auch Ludwig's Wallenstein eine mit geschichtlicher Handlung überfüllte Historie geworden. Das Drama verlangt nicht eine Fülle von Zügen, sondern es verlangt große und starke Züge, aber an der rechten Stelle eingesetzt als Hebel der Aktion.

Auf novellistischem Gebiete wirkte Otto Ludwig im Sinn und Stil der realistischen Schule. Seine Erzählung: „Zwischen Himmel und Erde" (1856) erregte anfangs großes Aufsehen durch die markige Darstellung und die Neuheit der Schwindel erregenden Situationen, die sie dem Leser vorführte. Die Helden des Romans sind nämlich Schieferdecker, und drei halsbrechende Szenen, welche zugleich die Katastrophe der Handlung sind, spielen oben auf dem Kirchturme von St. Georg, in der Dachluke und auf dem Gerüste des Schieferdeckers. Das ganze Werk ist eine Tragödie des Bruderhasses, deren psychologische Hebel vom Dichter mit großer Kunst und vieler Menschenkenntnis eingesetzt sind, deren Steigerung bis zur grellen Explosion in begreiflicher Weise dargestellt ist, wenngleich nicht verkannt werden darf, daß die kernhafte Charakterschilderung in ihrer knorrigen Kraft oft an das Burleske streift, und daß die Prosa und

der Stil oft ungelenk und schwerfällig, ohne Guß und Harmonie sind. Überhaupt ist Ludwig's Erzählung ein Muster der realistischen Darstellungsweise, wie sie neuerdings im Schwunge ist. Freilich hat uns schon der alte Homer geschildert, wie seine Helden schlachten, essen, Waffen schmieden. Seine vielgerühmte Objektivität beruht vorzugsweise auf dieser köstlich naiven Darstellung des damaligen sozialen und häuslichen Lebens. Doch bei der Einfachheit der Zustände im Heldenalter eines Volkes, im Jünglingsalter der Welt, war das, was der einzelne that, zugleich das allgemeine; jeder fand sich darin wieder, jeden muteten diese bekannten Verrichtungen freundlich an. Ebenso verhält es sich mit den naiven Schilderungen altgermanischer Poesie. Ganz anders aber stellt sich dies in einer Zeit vorgeschrittener Kultur, in welcher jedes Handwerk seine bis ins kleinste ausgebildete Technik hat und die kleinsten und feinsten Räderchen der komplizierten Maschine nur dem Auge des Handwerksgenossen und des Kenners vertraut sind. Die Kriegführung, die Landwirtschaft, das Gewerbe, die Industrie bilden, jedes für sich, einen fast unübersehbaren Komplex von technischen Besonderheiten, die schon durch die Terminologie dem Nichteingeweihten unverständlich bleiben. Hier entsteht wohl die Frage, wie tief sich die Poesie, die sich in letzter Instanz nur an das Allgemeine im Menschen wendet, in diese Fülle des Details versenken darf, ohne die Schönheit mit in dem interesselosen Material zu vergraben. Ein Dichter wird, wenn er auch noch so viel von Blumen singt, doch keine Botanik in Verse bringen und sich wohl hüten, die Linné'sche Nomenklatur allzusehr zu poetischen Zwecken auszubeuten. Die modernen Blumendichter haben zwar hiergegen viel gesündigt, ebenso wie unsere Dorfgeschichtenschreiber es nicht über das Herz bringen konnten, den Leser über die Bestandteile eines Misthaufens im Unklaren zu lassen. Frei-

lich, die Technik des Ackerbaues ist noch die bekannteste; aus den Furchen des Pflügers dampft noch der Frühhauch der Erde, wie zu Homer's Zeiten, in keuscher Ursprünglichkeit, und wer auch im Felde Gerste und Hafer oder Roggen und Weizen nicht zu unterscheiden vermag, der weiß doch ungefähr, was das zu bedeuten hat. Mißlicher steht es schon mit den Stadtgeschichten, in denen irgend ein bestimmtes Handwerk in den Vordergrund tritt. Auch in dem Ludwigschen Romane glaubt man oft irgend eine Abhandlung aus einem technischen Journal zu lesen; die Verhandlungen über die Reparatur des Kirchendachs, dessen Verlattung und Verschalung morsch geworden, die Auseinandersetzungen über die Vorzüge der Schieferdeckung vor der Bleideckung u. dgl. m. sind splitterdürre Äste vom Baume der neuen realistischen Poesie. Auch auf das Gebiet der Dorfgeschichte hat sich Otto Ludwig begeben in den „Thüringer Naturen", Charakter- und Sittenbilder in Erzählungen (2 Bde., 1857), und wenn man auch hier frische Anschauung und markige Darstellung nicht vermißt, so fehlt es doch weder an den verzwickten Katastrophen, welche die Eigentümlichkeit seiner Begabung, noch an den Trivialitäten des Gehalts und Ausdruckes, welche das Genre mit sich bringt.

Zu den Schülerinnen Hebbel's ist auch eine Schriftstellerin zu rechnen, Elise Schmidt (geb. in Berlin am 1. November 1824), welche im Bizarren und Kolossalen, aber auch in markiger Charakteristik und Kraft des Ausdruckes mit ihm wetteifern darf. Ihre größere Dichtung: „Judas Ischarioth" (1851), wurde zuerst in Rötscher's „dramaturgischen Jahrbüchern" abgedruckt. Wenn auch der Strom der fortschreitenden dramatischen Aktion durch charakteristische Arabesken und eine breit wuchernde Hypergenialität des Ausdruckes beeinträchtigt wird, wenn auch die Bilder oft übertrieben gigantisch und die Situationen fragmentarisch

skizziert und grell gehalten sind, so fühlen wir dennoch aus der ganzen Dichtung eine dramatische Begabung heraus, welche nicht bloß in der bombastischen Phraseologie himmelstürmender Wendungen aufgeht, sondern auch den Kern des Charakters und die Bedeutung der Situationen auszuprägen versteht. „Judas Ischarioth“ ist eine metaphysische Tragödie, welche sich, ähnlich wie Jordan's „Demiurgos“, an die höchsten Probleme der Ethik wagt und ihre Dialektik zum Teile wenigstens in Gestalten von Fleisch und Blut umzusetzen versteht. Freilich überwiegt das Predigerhafte mit dem Auftreten von Jesus und seiner reinen, milden, positiven Offenbarung gegenüber dem Charakter des Judas, der mit seiner dämonischen, in die Tiefe steigenden Skepsis an den Säulen des Himmels rüttelt. Die ganze Tragödie ist anomal, wenn man sie als die Produktion einer Frau betrachtet. Ihr fehlen alle weicheren Linien, alle Harmonie, alle Akkorde des Gemütes; das Trotzige, Harte, Zerrissene allein gelingt der Verfasserin. Ihre oft wüste Phantasie, mit grellen Bildern, chaotisch gärend uud brausend, treibt bisweilen sonderbare Blasen; aber sie ist auch, wo sie blind ihren ungeregelten Eingebungen folgt, von unleugbarer Magie. Die deutschen Frauen sind, auch wenn sie schriftstellern, selten dämonisch; sie sind zartfühlend sentimental, fein, treffend, übermütig, emanzipiert, kokett, bisweilen frivol und sogar langweilig; aber das Dämonische liegt ihnen fern. Die metaphysischen Wagnisse werden von deutschen Frauen fast nie versucht — Elise Schmidt ist eine metaphysische Luftschifferin, welche mit großer Unerschrockenheit ihren dramatischen Ballon in die höheren geistigen Regionen steigen läßt. Hierzu kommt in einzelnen Szenen eine ebenfalls wenig weibliche bacchantische Sinnlichkeit im Tone der Orgie, ein keckes Behagen an den Naturspielen der Liebe, welche von den deutschen Schriftstellerinnen in der Regel sentimental

drapiert, in einen thränenfeuchten Flor gehüllt werden — wir erinnern an die Szene zwischen Magdalena und Pontius Pilatus. So ist das ganze Stück ein weibliches Kraftstück und deutet auf herkulische Gedankenmuskeln; aber die erstaunliche Produktion läßt keinen wohlthuenden harmonischen Eindruck zurück, weil ihr Maß und Geschmack fehlen und das Athletische bei weitem das Graziöse überwiegt. Die Veränderungen, welche Eilse Schmidt in der fünften Auflage der Dichtung (1879) vorgenommen, haben sie wohl etwas bühnenfähiger gemacht, aber doch das Gewagte in Anlage und Ausführung nicht zu beseitigen vermocht. Das zweite Drama der Dichterin: „Der Genius und die Gesellschaft" (1850), dessen Held Lord Byron ist, ein Stück, das unter der Aegide des Professors Rötscher erschien und ebenso heftig angegriffen, wie überschwänglich gelobt wurde, erreicht an geistiger Bedeutung den „Judas Ischarioth" nicht. Die Dichterin giebt hier ihr Talent nur in homöopathischen Dosen, obgleich die Charakteristik reich ist an treffenden Zügen, und die dramatische Handlung sich lebhaft fortbewegt. Da sie früher selbst darstellende Künstlerin war, so beherrscht sie auch die Bühnentechnik vollkommen; aber gerade in diesen äußerlichen Effekten finden sich manche Reminiszenzen an andre moderne Dramen, und wie „Judas Ischarioth" nach Hebbel schielt, so schielt „der Genius und die Gesellschaft" nach Gutzkow. Der Grundfehler des Stückes besteht wohl darin, daß der Zeichnung Lord Byron's selbst der poetische Schwung fehlt; er ist ein Kind der Gesellschaft, wie die andern, sein Genius tritt ihr nicht bedeutend genug gegenüber. Nachdem Elise Schmidt sich in einem metaphysischen und in einem sozialen Drama versucht, schuf sie ein politisches: „Macchiavelli" (1852), in welchem die historischen Gesichtspunkte in scharfer Auffassung hervortreten. Die Intention der Dichterin war, „ihren Helden zu gestalten

als einen edlen Geist, der auf dem zerklüfteten Boden Italiens steht, umdrängt von allen Parteien, treu seinem hohen Ideale von Volksglück, das er in der Herrschaft eines edlen Regentenhauses gesichert sieht." Doch der Machiavelli des Stückes ist wohl eine geistige Macht, aber kein dramatisch eingreifender Held; der Verfasserin gelang es nicht, ihn in wahrhaft erschütternde tragische Kollisionen zu bringen. Seine isolierte, doch edle und überlegene Stellung zwischen den Parteien hat am Schlusse den Sieg seines Prinzips durch die Herrschaft Lorenzos von Medici und seinen eigenen Sturz, seine Verbannung zur Folge; aber der Schwerpunkt des dramatischen Interesses fällt nicht, wie es sein sollte, auf eine That Machiavelli's, welche diese letzte Entscheidung herbeiführt, sondern auf die Gruppe der untergehenden Borgias, in deren Zeichnung Elise Schmidt wieder ihre dämonische Meisterschaft bekundet. Cäsar und Lucrezia Borgia fesseln durch frappante und große Züge, in deren Ausführung die Dichterin keine hindostanische Blutscheu an den Tag legt. Die Ermordung der Ursini ist eine grelle dramatische Episode. Die Sprache der Dichterin hat Wärme und Schwung und hält sich von den metaphorischen Übertreibungen des Judas frei; einzelne Situationen sind kräftig ausgeführt, wie überhaupt das ganze Stück durch historische Auffassung, Einheit des Gedankens und eine maßvoll würdige Haltung sich über die vorausgehenden Schöpfungen der Verfasserin erhebt.

Ein ostpreußischer Dichter: Albert Dulk aus Königsberg (geb. am 17. Juni 1819), gehört durch sein erstes im Druck erschienenes Drama: „Orla" (1844) ebenfalls dieser Richtung an, obschon das Charakteristische in dieser Tragödie gegen das Dithyrambische in Schatten tritt. Dulk ist ebenfalls eine dieser Kraftnaturen, deren Talent keine andre Offenbarung kennt, als die Explosion. Wir werden zwar in diesem Stücke nicht mit Fragmenten überschüttet; es

splittern keine dramatischen Skizzen um uns her, die einzelnen Szenen sind breit poetisch ausgeführt; aber das Ganze ist doch ohne dramatischen Zusammenhang. Der Held dieser Dichtung ist ein reflektierender Don Juan, ein Don Juan-Faust, der echt deutsche Januskopf des genießenden Denkens und des denkenden Genießens, der mit der That würdig abschließt, wenn nur die That selbst eine würdige wäre. Doch dieser Held, der sich mit geistigem Raffinement der Sinnlichkeit hingiebt und eine ganze Skala von Liebesabenteuern durchmacht, skeptisch im Genusse, idealistisch in der Sinnlichkeit, sentimental in der Frivolität, geht aus allen Metamorphosen des Herzens und der Leidenschaft, aus einer glühenden Heinse'schen Liebe dennoch als ein deutscher Jüngling hervor, der sein Nationalgefühl und den Haß gegen den Bundestag so wenig verlernt hat, daß er sich am Schlusse noch an dem Frankfurter Attentate beteiligt. Es war gewiß ein unglücklicher Griff des Dichters, diese traurige Studentenkatastrophe als eine Verklärung der That zu benutzen. Dulk's „Orla" ist trotz dieses unglücklichen Schlusses, trotz der Zufälligkeit der dramatischen Form, trotz mancher Geschmacklosigkeit der Diktion von einem wahrhaft genialen Dichterfeuer durchglüht. „Simson", ein Bühnenstück in fünf Handlungen (1859), hat weit mehr dramatischen Zusammenhang als Orla, obgleich es für eine theatralische Wirkung doch noch zu sehr ins Breite gegossen ist. Die Charaktere haben markige Züge, und der Kampf im Herzen der Delila ist mit großer psychologischer Wahrheit dargestellt. Das bedeutendste und originellste von Dulk's Dramen, wenn gleich es in Anlage und Ausführung auf die Bühne verzichtet, ist „Jesus der Christ" (1865), welches der Dichter selbst ein Stück für die Volksbühne nennt, wobei ihm das Oberammergauer Passionsspiel vorschweben mag; doch die Volksbühne wurzelt im Glauben und bietet für die freigeistig

dichterische und philosophische Auffassung der biblischen Geschichte keinen Boden. Jedenfalls ist die Dulk'sche Volksbühne für die Gegenwart eine inkommensurable Bühne; es ist eine ideale Bühne der Zukunft. Trotz der nicht zu billigenden Rückkehr zu der elementarsten Form dramatischer Kunst ist das Stück eine bedeutsame Dichtung, durchdrungen von den phosphoreszierenden Adern einer energischen Dichterkraft, mit Zügen imposanter Großheit reichlich ausgestattet. Dem Inhalte nach ist es in edelster Haltung eine poetische Ergänzung zu Renan und Strauß. Doch ist Renan's Biographie im Grunde dramatischer als das Passionsstück von Dulk, in welchem wir gerade den dramatischen Gang vermissen. Der Mystizismus, wie er sich gleich in der Versuchungsszene der zweiten Handlung zu einer schwindelnden Höhe erhebt, läßt keine weitere Steigerung zu. Überhaupt verschwindet die äußere Entwickelung zu sehr in dieser tableauartigen, mit großen Gruppen und Masseneffekten wirkenden Ausführung des Volksstücks; wir verlieren in diesem Szenenkonglomerat den psychologischen Faden. Und doch kann, wenn ein solcher Stoff dramatisch behandelt werden soll, gerade die innere Genesis der Religionsstiftung nur die dramatische Seele des Ganzen sein. Wo der Dichter sich in dies Innere des religiösen Prozesses vertieft, da finden sich, gegenüber der oft episch verzettelten biblischen Handlung, die poetischen Glanzstellen des Werkes. Der Dichter erklärt das Wunder mystisch als einen geheimnisvollen Seelenprozeß, so z. B. in der poetisch reizvollen Erzählung der Maria von der Empfängnis Jesu, der danach als ein Essäerkind erscheint, während das Wunder als eine Selbsttäuschung der überschwenglich erregten, in himmlischen Träumen schwelgenden Maria in das Gemüt derselben verlegt wird. Auch die zweite Handlung, die Versuchung, ist eine optisch-mystische Selbstbespiegelung, zu welcher selbst die Dekorationen der

Natur die Gläser zurechtrücken müssen, eine kolossale Phantasmagorie von traumhaften Dimensionen, innerhalb deren sich der Menschensohn zu göttlicher Höhe steigert. Die Versuchungen des Satans sind natürlich in das Innere Jesu verlegt. Der Judas Dulk's ist kein Verräter, sondern ein politischer Kopf, der aus dem Messiastum Jesu eine Wahrheit machen will und diesen nur verrät, um ihn mit seinen Zeloten wieder zu befreien und ihn selbst zur That anzuregen, das Zeichen zum allgemeinen Aufstand zu geben. Er ist ein edler Charakter, der für Israel seine Magdalena hingiebt. Die Sterbeszenen des Judas unter Sturm und Gewitter haben etwas tragisch Ergreifendes: wilde Monologe in schauerlicher Beleuchtung, wie sie nur Grabbe gedichtet hat.

Unbedeutender als „Jesus der Christ" ist die Kaisertragödie: „Konrad II." (1863), die in zwei Teile: „König Konrad" und „Kaiser Konrad" zerfällt; sie erhebt sich nicht über das Niveau einer Hohenstaufenhistorie; sie besteht aus Haupt- und Staatsaktionen ohne dramatische Einschnitte; der Held selbst ist mehr episch geschildert; doch enthält auch dies Drama einzelne große Züge, obschon der interessant angelegte Charakter Ernsts von Schwaben zu sehr im Sande verläuft.

Albert Dulk, dessen philosophische Schriften wir schon früher besprochen haben, war auch in seinem Leben ein genialer Kraftmensch, der sich in herausfordernder Opposition gegen das Landesübliche behagte. Als ausgezeichneter Schwimmer pflegte er im Ostseebade Kranz mit dem sturmbewegten Meere zu kämpfen und durchschwamm den Bodensee, ein deutscher Lord Byron. Im Jahre 1850 wohnte er ein Vierteljahr lang in einer Höhle des Sinai und 1872 lange Zeit in einer lappländischen Renntierhütte. Er protestierte 1870 gegen den französischen Krieg, gründete eine Freidenkergemeinde in Stuttgart, neigte sich immer mehr der

Sozialdemokratie zu und wurde wegen eines Flugblattes zu 14 monatlicher Haft im Zellengefängnis von Heilbronn verurteilt. Er starb in Stuttgart am 30. Oktober 1884. Im Leben und Dichten war er mehr voll Sturm und Drang als irgend ein Vertreter des jüngsten Deutschlands, und diese haben wohl nur aus Ignoranz nirgends einen so bedeutenden Vorkämpfer erwähnt.

Seit Grabbe's „Hannibal" hat sich das Drama, das sich in den Geleisen dieses Dichters fortbewegte, mit Vorliebe dem Altertum zugewendet. Die antike Würde und Größe gestattete leicht eine freskenartige Behandlung; der historische Kothurn trug von selbst den heroischen Schwung; die großen Züge der Helden waren mit plastischer Klarheit durch die Historiker jener Zeit gegeben und gestatteten die Ergänzung durch kleine, scharf individualisierende Striche, welche die Dichter dieser Richtung liebten. Man wählte nicht jene Stoffe, welche die pathetische Tragödie hervorsuchte, um in ihnen den deklamatorischen Hang zu befriedigen; man suchte jene Gestalten auf, in denen entweder ein der neuen Zeit sympathisches politisches Gepräge hervortrat oder das Dämonische der Erscheinung eine neue, tief greifende Motivierung verstattete. Schon „Tiberius Gracchus" von Moritz Heydrich (1861) interessierte durch das dramatische Leben, die politischen Gedanken und Konflikte, welche an verwandte Kämpfe der Gegenwart anklingen, und durch ansprechende Effekte, welche mit geringen Mitteln erreicht sind. An dämonische Charaktere des Altertums wagte sich Ferdinand Gregorovius in seiner Tragödie: „Der Tod des Tiberius" (1851), welche einzelne bedeutende Züge enthält, und später Kürnberger in „Catilina" (1855). Catilina, der wüste Revolutionär, und Tiberius, der wüste Tyrann: welche bedeutsame Typen aus der Epoche der römischen Weltherrschaft, die zu ihrer Darstellung Dichter

von großer Weltanschauung und imposanter Kraft der Zeichnung und des Ausdruckes verlangen! Gregorovius entrollt uns weniger eine Tragödie, als ein tragisches Tableau, das mit mannigfachen Lichteffekten illustriert ist, eine einzige Situation, den sterbenden Tiger! Zahlreiche Tendenzen und Interessen bekämpfen sich an seinem Todeslager; aber die Teilnahme bleibt doch dem einen großen Charakterbilde zugewendet, das in seiner Wildheit, Grausamkeit und Wollust, ringend mit dem hereinbrechenden Tode und doch getragen von dem gigantischen Bewußtsein weltbeherrschender Größe, in einer Fülle von Kontrasten und Stimmungen ein wechselndes, aber imposantes Schauspiel bietet! Doch diese innerlich zersetzende Dialektik des Charakters, auf welchen die Ereignisse wirken, der wie ein Chamäleon bei jeder Berührung von außen schillert, aber selbst nicht gestaltend und thatkräftig in die äußere Welt eingreift, giebt mehr ein psychologisches Schattenspiel, als eine dramatische Aktion. Mehr dramatische Bewegung, die energisch zu Katastrophen fortschreitet, und gleicher dichterischer Schwung ist in Kürnberger's „Catilina“, in welchem der Rebell und Verschwörer als ein sozialistischer Heros erscheint, der dem doktrinären Cicero gegenüber durch Kraft und Energie für sich interessiert. Der Verfasser hat seinen Reichtum von Anschauungen, Gedanken und Bildern auch in seinem Kulturbild: „Der Amerikamüde“ (1856) bewährt, welches die Zustände Nordamerikas freilich mit stark pessimistischer Färbung malt. Auch in dem Drama Ludwig Goldhan's „Der Günstling des Kaisers“ (1862), dessen Held Petronius ist, finden sich im einzelnen bedeutende Züge ursprünglicher Dichterkraft. Der Verfasser (geb. am 8. Dezember 1823), der in Brünn lebt, hat auch in anderen Stücken mehr volkstümlicher Art ein markiges Talent der Charakterzeichnung bekundet.

Der römischen Geschichte entnahm auch Albert Lindner (geb. am 24. April 1831 zu Sulza) sein mit dem Berliner Schillerpreis gekröntes Drama: „Brutus und Collatinus“ (1867). Der Dichter, der längere Zeit in Rudolstadt als Gymnasiallehrer sich aufhielt und sich 1867 nach Berlin wandte, in der Hoffnung, als preisgekrönter Dramatiker dort eine hervorragende Rolle zu spielen und eine gesicherte Existenz zu finden, schließt sich vollständig den Traditionen der originellen Kraftdramatiker an. Das Drama zeigt alle Fehler des Kraftdramas, die einheitslose Behandlung zweier ganz verschiedener Konflikte, den Stil der Historie, die Härte, Ungelenkheit und Übertriebenheit der Diktion, wenngleich es in einzelnen Szenen, namentlich des dritten Aktes, eine imponierende Macht des dramatischen Ausdruckes in Situations- und Charaktermalerei verrät. Doch eine unfertige Studie, mochte sie immerhin eine Talentprobe sein, verdiente den Preis nicht, der für Werke von dauerndem Werte bestimmt war oder mindestens für solche, die in vieler Hinsicht eine mustergültige Bedeutung in Anspruch nehmen könnten. Die Kritik hatte dem Lindner'schen Drama gegenüber die Aufgabe nachzuweisen, daß wir es mit einer einheitlosen Studie zu thun haben und die Fehler derselben scharf hervorzuheben, damit nicht das Urteil der Preiskommission eine blinde Nachahmung des Verwerflichen zur Folge hatte. Ein wahrscheinlich früher gedichtetes Stück: „Stauf und Welf“ (1867) ist in den ersten zwei Akten eine Neudichtung der Grabbe'schen „Hohenstaufen“ mit unerlaubt freier Benutzung von Situationen, Reden und Bildern des Vorgängers. In den letzten Akten zerflattert die Handlung gänzlich in die Blätter der epischen Chronik. Nachdem Lindner, um den spröden Bühnen, die eine „Katharina II.“, ein fünfaktiges Trauerspiel des Laureatus, von sich fern hielten, besser beizukommen, mehrere Bühnenstücke ohne tiefere

Bedeutung gedichtet hatte, wie den „Hund des Aubry“ (1869), wandte er sich in seiner „Bluthochzeit“ (1871) wieder der großen Tragödie zu und zeigte, abgesehen von den Gelüsten der Shakespearomanie, die sich in einzelnen Auswüchsen, in dem Gespenst des Admirals, einem unpsychologischen Gespenst, in dem auf die Bühne gebrachten blutigen Haupt desselben u. s. f. offenbart, eine unleugbare dramatische Kraft in der Situationsmalerei und eine mehr geläuterte Diktion, deren energische Knappheit im leidenschaftlichen Erguß nicht ohne durchschlagende Gewalt ist. Freilich springen die Situationen oft zu abrupt, ohne innere Bedeutung, auf die Bühne. Warum sich Heinrich von Navarra im Louvre närrisch stellt, müssen wir erraten — wahrscheinlich nur, weil es Hamlet thut. Hamlet zeugte Brutus, Brutus aber zeugte Heinrich von Navarra. Nach dem Shakespeare'schen Vorbild herrscht der epische Geist der Historie über den dramatischen einer einheitlichen Handlung vor; ja man muß sich in der That fragen, wer eigentlich der Held dieser „Bluthochzeit“ ist. Ist es die Giftmischerin Katharina von Medici, die ihre geheimen Künste an Handschuhen und Kerzen versucht, die Ate der unglückseligen Bartholomäusnacht? Ist es König Karl IX., der, nachdem er lange am Leitseil seiner Mutter den Tyrannen gespielt, sich auf einmal zu selbständiger Entscheidung aufrafft, dann aber als ein Opfer der für den Bearner vergifteten Kerzen fällt? Ist es dieser Bearner, der spätere Heinrich IV. selbst, der anfangs den Narren am Pariser Hofe spielt, und am Schluß im Testament Karls IX. zum König von Frankreich bestimmt wird und den Thron besteigt, trotz der Proteste einer Katharina von Medici und der weltgeschichtlichen Überlieferung, welche noch einen König, Heinrich III., zwischen Karl IX. und Heinrich IV. einschiebt?

Der Keckheit, einen ganzen König zu unterschlagen, hätte sich das große Vorbild aller neuern Historien, Shakespeare, gewiß nicht schuldig gemacht.

Wenn wir für die Tragödie einen Helden suchen, so könnte unsere Wahl zuletzt doch nur Katharina von Medici treffen, denn sie ist die Seele der Metzelei der Bartholomäusnacht, die gleichsam geharnischt aus ihrem Haupte hervorspringt; sie ist die einzige zweckvoll handelnde Person des Stücks; sie beherrscht ihren Sohn, den König, und ihre Tochter Margarete, durch welche sie den Herzog von Navarra in die Falle lockt, und über sie läßt der Dichter die Nemesis hereinbrechen, indem sie wider Willen den eigenen Sohn vergiftet. Diese Katharina aber, die das Vergiften als Metier betreibt und bei ihrem ersten Auftreten sich gleich danach erkundigt, ob die Handschuhe, die für die Mutter Heinrichs von Navarra bestimmt sind, sich im erforderlichen Infektionszustande befinden, ist doch so durch und durch eingeteufelt, daß wir ihr keine Art von Teilnahme widmen können — und überdies vermissen wir die dämonische Größe des Charakters. Shakespeare's Richard III. vernichtet mit schonungsloser Tücke alle, die ihm im Wege stehen, aber wir wissen, warum er es thut. Weshalb aber vergiftet Katharina die Mutter Heinrichs, die Johanna d'Albret? Welche Bedeutung hat diese Frau als ihre Gegnerin? Wir erfahren gar nichts, was diese That, mit welcher geschmückt die lachende Vergifterin die Bühne betritt, erklären könnte. Das dramatische und zugleich theatralische Talent des Dichters bewährt sich indes im dritten Akt, der unleugbar einer der wirksamsten und großartigsten ist, den die neuere dramatische Dichtung aufzuweisen hat. In der glänzenden Darstellung der Meininger macht dieser Akt einen hinreißenden und erschütternden Eindruck.

In Albert Lindner's Trauerspiel „Marino Falieri" (1875) ist Dogaresse Angiolina die eigentliche Heldin des Stückes. Im vorletzten Akte treten sich Doge und Dogaresse gegenüber; der eine bereit, die Verfassung der Republik zu stürzen, die andere, sie zu schirmen: sie läßt Falieri verhaften und weiht ihn dem Tode; im letzten Akt wird der geistesschwache Greis ganz das Objekt für die Experimente ihres Heroismus. Die Lichtseiten dieses Dramas bestehen in dem markigen Herausarbeiten groß angelegter Konflikte, in energischer Situationsmalerei, in einer Sprache, der es nicht an Kraft und an poetischem Hauch fehlt; seine Schattenseiten in einer sorglosen Motivierung, die das historische Kolorit verfälscht, in der häufigen Härte und absichtlichen Derbheit des Ausdrucks und in der Steigerung des Helden bis zur unweiblichen That eines politischen Gattenmordes, sowie in der Vorliebe für die grellen Kontraste der neufranzösischen Muse. Auch spätere Dramen Lindner's „Don Juan d'Austria" (1875) und „der Reformator" (1883), in denen seine eigenartigen Vorzüge mehr und mehr verblaßten, eroberten sich nicht die Bühne, und der Dichter geriet in äußerste Not, nachdem er auch seine kleine Anstellung als Bibliothekar des Reichstags verloren. Die schmerzliche Enttäuschung, hervorgerufen durch die Erfolglosigkeit seiner Werke, nach dem schönen Erfolg des „Brutus und Collatinus", sowie die Haltlosigkeit der eigenen Existenz zerrütteten den Geist des Dichters vollständig, sodaß er 1886 in die Heilanstalt Dalldorf bei Berlin gebracht wurde, wo er schon am 2. Februar 1888 starb.

Der Kraftdramatik gehört auch Arthur Fitger, der Dichter der „Hexe" (1875) an (geb. in Bremen am 4. Oktober 1840, dort als Historienmaler lebend), ein Stück, das erst im Jahre 1879 die Runde über die deutschen Bühnen zu machen begann. Die Heldin desselben, Thalea, ist eine

freigeistige Gelehrte aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, welche deshalb vom Volk für eine Hexe gehalten wird. Die Glocken, welche den Westfälischen Frieden einläuten, tönen auch anfangs in das Stück herein: ihr Geliebter kehrt aus dem Kriege heim; aber ihm mißfällt vieles im Wesen seiner Thalea; sie ist etwas vom Bücherstaub angeflogen und weigert sich, ihn in die Kirche zu begleiten. Die jüngere Schwester, in lieblicher Jugend erblüht, erinnert ihn an das Bild der Thalea zur Zeit, als er sie verließ, um in den Krieg zu gehen: es ist begreiflich, daß er gerade dieser mit wachsender Neigung begegnet. Der Konflikt des Stücks ist ein doppelter: die Liebe zu den beiden Schwestern auf der einen Seite und die geteilte Empfindung in der Brust des wenig sympathischen Helden, auf der anderen der entbrannte Volkssturm gegen Thalea und ihr herausfordernder freigeistiger Trotz. Der erste Konflikt erreicht seinen Höhepunkt in der dramatisch wirksamen Schlußszene des dritten Akts, der zweite den seinen in der großen Volksszene vor der Kirche, welche in theatralischer Hinsicht den Glanzpunkt des Stücks bildet. Die Lösung des Konflikts im letzten, sehr matt austönenden Akte ist eine konventionelle ohne tiefere Bedeutung, und erinnert an die herkömmliche Tragik der Bühne.

Gleichwohl muß das Drama als eine hervorragende Schöpfung betrachtet werden: es herrscht dramatisches Leben, es pulsiert echtes theatralisches Vollblut darin; es ist eben das Werk eines glücklichen Wurfes. Bis zum Schluß des vierten Akts ist die Steigerung unverkennbar: die großen Hauptszenen sind mit dramatischer Schärfe ausgearbeitet. Die Prosa des Dramas, das vielleicht besser in Jamben geschrieben worden wäre, da doch der ganze Ton der Diktion ein gehobener ist, hat meistens Kern und Schwung, und wenn die Volkstümlichkeit einzelner Charaktere, wie des

Jesuiten und des protestantischen Eiferers, die zusammen gegen die Ketzerin das Volk aufwiegeln, auch an das Holzschnittartige grenzt, so liegt doch in dem Realismus dieser Zeichnungen auch die Möglichkeit einer starken Wirkung auf die Menge. Diesen starken Wirkungen, die sonst für den dramatischen Instinkt des Autors sprechen, hat der Dichter indes oft das rechte Maß in bezug auf das ethisch Erlaubte geopfert: so in der großen Szene des vierten Akts. Wenn Thalea bei ihrem Kirchgange an der Schwelle des Gotteshauses zögernd die Bibel, welche ihr die konfessionellen Aufwiegler überreichen, zurückweist, so ist dies durch den Charakter und die Situation gleichmäßig gegeben; wenn sie aber diese Bibel zerreißt unter heftigen Blasphemien, so ist dies ein öffentlicher Akt auf der Bühne, der auf viele Gemüter nur verletzend wirken kann. Auch spricht sie sich kurz vorher so wehmütig mild über die Jugenderinnerungen aus, welche das heilige Buch in ihr erweckt, daß diese That einer an Zerstörungswahnsinn grenzenden Aufregung um so weniger motiviert erscheint. Grell beleuchtet sind die Szenen in dem von revolutionärem Sturm und Drang durchwühlten Trauerspiel „Von Gottes Gnaden“ (1883). Eine eigentümliche Wendung hat der Dichter dem Grundgedanken des Stückes gegeben, indem er nicht einen Helden, sondern eine Heldin, Ama Leonore, zur Vertreterin des Gottesgnadentums macht und sie in Liebe zu einem glühenden Gegner dieses Prinzips entbrennen läßt. Der tragische Abschluß des Stückes erscheint nicht durch die dramatische Notwendigkeit geboten; der erste Akt leidet an zu großer Weitschweifigkeit. „Die Rose von Tyburn“ (1888) erinnert vielfach an die Romantik des älteren Alexander Dumas durch die Kontraste, die auf die Spitze gestellt sind. Der geheimnisvolle Henker des ersten Königs Karl Stuart, welcher der Busenfreund des zweiten Karls ist; die Lady, die ihn liebt, und vom König

geliebt wird, aber als er diesem sein Geheimnis verraten hat, ihn durch jede Art von buhlerischen Künsten dem Tode zu weihen sucht, durch eine Art von Herodastanz vor dem König: das sind Beispiele solcher Kontrasthäufung, und die im letzten Akt hereinbrechende Pest, die mit allen pathologischen Symptomen auftritt und die Bühne in eine Klinik verwandelt, entspricht den Anforderungen des Naturalismus, der gerade auf das Ekelhafte einen Preis setzt. Dabei Züge eines markigen Talents, einer energischen Situationsmalerei, eine oft schwunghafte, oft schlaghafte Dichtersprache.

Eine herbe düstere Weltanschauung spricht sich auch in den Gedichtsammlungen aus, die Arthur Fitger bisher veröffentlicht hat. „Fahrendes Volk" (1875) und „Winternächte" (1880). Viele Lebensbilder in denselben sind grell ausgemalt; der Dichter liebt die Darstellung menschlichen Elends und menschlicher Verworfenheit. Daneben findet sich aber auch heitere Volkstümlichkeit, besonders im Handwerkerlied, Scheffel'scher naturfrischer Humor, die Neigung, etwas breitausgesponnene, humoristische Märchen zu erzählen und manche Ergüsse eines tiefsinnigen Pessimismus. Die dichterische Form ist ungleich, oft prägnant, oft wenig ausgegoren.

Ganz der kraftgenialen Dichtung ist in seinen letzten Hervorbringungen ein Dichter verfallen, der zuerst in verheißungsvoller Weise den Weg einer geläuterten Dramatik betrat: Richard Voß, geb. am 2. September 1851 in Neugrabe in Pommern. Er war anfangs zum Landwirt bestimmt, widmete sich später ohne regelmäßige Schulbildung Universitätsstudien in Jena und München, lebte dann teils in Berlin, teils in Frascati bei Rom, teils in Berchtesgaden. Öfters hielt er sich auch auf der Wartburg auf, da er 1882 vom Großherzog von Sachsen-Weimar zu deren Bibliothekar ernannt worden war. 1888 führte ihn eine Nerven-

und Geisteskrankheit in die Heilanstalt des Professor Krafft-Ebing, aus der er 1890 als genesen entlassen wurde. Richard Voß gehört zu den erfolgreichsten Vertretern der Kraftdramatik, und wenn wir den Beherrscher der Berliner Hofbühne, Ernst von Wildenbruch, der wohl der gefeiertste dramatische Dichter der Jetztzeit ist, hier nicht erwähnen, obschon er in seinen neuen Hohenzollerndramen mit jenen Vorkämpfern des Sturms und Drangs durch dick und dünn geht, so geschieht es nur deshalb, weil wir den Nachdruck auf seine früheren dramatischen Schöpfungen legen, in denen trotz einzelner Auswüchse die edle dichterische Haltung vorwiegt. Dies ist auch in den zwei ersten Dramen von Richard Voß der Fall: später gab er diese Behandlungsweise selbst in den geschichtlichen Dramen auf und huldigte hier, aber noch mehr in seinen modernen Sensationsdramen, den Grundsätzen oder vielmehr den Eingebungen der Stürmer und Dränger. In Erfindung und Ausdruck hat er oft jenen exzentrischen Zug, wie die Poeten dieser Richtung; die Hyperbel nicht bloß als Tropus der Diktion, sondern überhaupt als Maßlosigkeit der Vorgänge und Anschauungen ist die Signatur für alle diese Schöpfungen. Hierzu kommt bei Voß eine pessimistische Weltanschauung, die der Dichter auch in seiner Aphorismensammlung: „Scherben“, gesammelt vom müden Mann (1875 und 1879), mit einer ins Krasse gehenden Kühnheit vertritt. Hier ist das Einzelgeschick, das tragisch verläuft, nur ein Glied an der Kette des allgemeinen Weltelends; hohnlachend zerschmettert das Geschick seine Opfer, die mit dem Lächeln auf den Lippen noch nach den Kränzen des Lebens greifen. Hinter solcher Tragik lauert eine dämonische Schadenfreude, aber es ist fraglos, daß ein Dichter, welcher aus solcher Weltanschauung herausschafft, niemals ins Leere und Hohle, ins Konventionell-Rhetorische, ins Theatralisch-Koulissenhafte ver-

fallen wird, sondern daß er aus der Tiefe heraus seine Gestalten und Gedanken zu Tage fördert. Glänzend kündigte sich das Talent von Voß in seinem Drama „Savonarola“ (1878) an. Hier ist mehr dramatische Beredsamkeit als in allen späteren Stücken des Dichters, eben jener volle Erguß des Pathos, welchen Hegel mit Recht für die Tragödie verlangt. Die Liebe der Lucrezia Borgia zu dem Reformator von Florenz ist ein kühne Erfindung, ausgebeutet zu dramatisch wirsamen Situationen. Lucrezia will von Savonarola gesegnet werden, er weigert sich dessen, als er ihren Namen erfährt; er spricht den Fluch über sie aus. Da weiß sie ihn beim Papst zu verderben; nachher erfährt sie von ihm, daß er sie liebte. Es ist zu spät, sie kann ihn nicht mehr erretten. Die Diktion in diesem Trauerspiel ist dramatisch lebendig und dichterisch schön. Dasselbe gilt auch von der „Patrizierin“ (1881), welche den von der Frankfurter Zeitung für das beste Trauerspiel ausgesetzten Preis erhielt. Der Konflikt einer zwischen Haß und Liebe schwankenden Leidenschaft, der Konflikt der „Penthesilea“, ist die Achse, um welche sich das Drama bewegt. In einer großen Szene des zweiten Aktes zwischen Metella, der Gattin des Crassus, und dem Sklaven Spartakus, einer Szene von lebendiger dramatischer Dialektik und oft hinreißender Kraft des Ausdruckes, tritt zuerst die leidenschaftliche Neigung der Metella in warmen Ergüssen hervor. Dann folgt die Katastrophe von Spartakus; an Metella's Hochzeitstag mußte er im Zirkus kämpfen, kämpfen mit seinem Bruder — und sie begnadigte diesen nicht, sondern verlangte, daß der Bruder dem Bruder den Todesstoß gebe. Sie entschuldigt sich mit Zerstreutheit, einem Lustspielmotiv, das hier sehr abschwächend wirkt. Im dritten Akt ist Metella eine Furie geworden, die den Spartakus wie Penthesilea den Achill, mit ihren Hunden zerfleischen möchte. Zunächst hetzt sie ihren

Haushund Crassus gegen ihn, dann den Jagdhund Cicero, der ihm sein oratorisches Gebiß ins Fleisch schlagen soll; im vierten vergiftet sie die Sklavin Hero, welche Spartakus liebt, da kommt dieser selbst, mit Schlachtenruhm bedeckt, und bekennt der Patrizierin seine Leidenschaft. In den Jubel der Herzen, die sich gefunden, greift das Verhängnis; die Leiche der ermordeten Hero wird hereingebracht; Spartakus erfährt, daß Metella sie gemordet, sagt sich von ihr los und stürzt sich in die Schlacht. Im fünften Akt zieht Crassus als Sieger über die Sklaven in Rom ein, Metella giebt sich an der Leiche des Spartakus den Tod. Die Dichtung hat große Züge und tragische Macht; man mag mit der Motivierung rechten, man mag das Wilde, Grelle, das in solchen Römernaturen liegt, zu fremdartig finden für das Drama der Gegenwart, dem eine Transfusion mit diesem Römerblut nie zum Heil gereichen kann; aber die intensive Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks in diesem Stücke verdient volle Anerkennung.

Nicht auf gleicher Höhe mit diesem Drama steht „Luigia Sanfelice“ (1882), ein Schauspiel, welches den Preis erhielt, den die Direktion des Mannheimer Stadttheaters aus Anlaß der Säkularfeier der ersten Aufführung von Schiller's „Räuber“ für ein im verwandten Geiste gedichtetes Drama bestimmt hatte. An die Stelle der schönen dichterischen Beredsamkeit ist hier die epigrammatische Pointe der kraftgenialen Dichtweise getreten. Wenn der Dichter, indem er den Anlaß der Preisausschreibung berücksichtigte, den Kraftstil von Schiller's „Räubern“ nachzuahmen suchte, so blieb er doch in Bezug auf leidenschaftliche Ergüsse weit hinter demselben zurück. Der Stoff des Trauerspiels ist aus der Geschichte bekannt: Alexandre Dumas hat ihn in einem neunbändigen Roman behandelt, Adolf Stahr eine sehr eingehende Darstellung derselben in seinem Reisewerk: „Ein

Jahr in Neapel" und in seinem Roman: „Die Republikaner in Neapel" gegeben. Die Heldin Luigia verrät in jener Mordepoche der blutigen Parteikämpfe in Neapel eine Verschwörung der Royalisten an die Republikaner. Später indes dringen die Königlichen siegreich in die Stadt; die Retterin der Republik wird dem Schaffot geweiht, nachdem sie den Knaben geboren, den sie im Schoße trug. Es ist ein düsterer, unheimlicher Stoff: in einer furchtbaren Zeit ein einfaches Mädchen, das, um den Geliebten zu erretten, einen Schwur bricht; mit diesem zugleich rettet sie die Republik und gewinnt eine politische Bedeutung, der sie zum Opfer fällt. Eine Heldin wider Willen, mindestens ohne Willen; sie ist mehr ein Opfer als eine Heldin. Die tragischen Folgen heften sich an ein unscheinbares Bühnenrequisit, eine Sicherheitskarte: solche Billets pflegen sonst nur die Gefahren der Lustspielkonflikte heraufzubeschwören. Die Stimmung des Stückes ist eine dumpfe und schwüle; nirgends der Atemzug einer das Herz befreienden Begeisterung; der Trotz der Republikaner steht dem Trotz der Monarchisten entgegen und ein beklemmender Blutgeruch dampft aus der Arena, wo sich die wilden Tiere gegenseitig zerfleischen. Der starre Brutus Azeglio zugleich, der seinen eigenen Sohn verurteilt, die dämonische Grazia, welche aus Eifersucht Luigia den Furien hinwirft, sind gutgezeichnete Charaktere.

Eine Stufe tiefer steht das Trauerspiel: „Pater Modestus" (1883); es spielt in Italien, in der römischen Campagna und zwar in der jüngsten Gegenwart, und der italienische Kulturkampf, der Kampf zwischen Staat und Kirche, bildet den Hintergrund der Handlung. Auf der einen Seite steht die Fürstin Romanelli, eine fanatische Anhängerin des Klerus, auf der anderen der Graf della Rocca, einer der freisinnigsten Anhänger des Königs. Die Fürstin will ihren Sohn Ruggero der Kirche weihen, der Graf hat eine

Tochter Sylvia; die Kinder lieben sich und Pater Modestus giebt dem Bunde insgeheim den Segen der Kirche. Die Fürstin hat inzwischen des Paters Tochter wider ihren Willen ins Kloster bringen lassen; um sie zu befreien, steckt Modestus mit herbeigerufenen Hirten das Kloster in Brand. Nach dieser grellen Katastrophe, die ganz ungeahndet bleibt, klingt am Schluß alles andere versöhnlich aus. Es ist ein Stück voll Sturm und Drang. Auch fehlt die überzeugende Nötigung. Der Pater ist ein wild zerklüfteter Charakter; anfangs, obschon eine schwer zu sühnende That hinter ihm liegt, fast schlicht wie Lessing's Klosterbruder, dann ein wilder Brandstifter. Daß er der Bruder der Fürstin ist, erfahren wir ganz plötzlich, eine Enthüllung, die flüchtig in den Dialog eingestreut wird und ohne jeden Einfluß auf den Fortgang der Handlung ist. Solche Motive schleudern die kraftgenialen Dramatiker bisweilen wie Explosivstoffe in das Stück, wo sie mit lautem Knall wirkungslos verpuffen.

Zum Vers kehrte Voß wieder in dem eigenartigen, nach einem Fragment von Puschkin behandelten Schauspiel: „Der Mohr des Zaren“ (1883) zurück: einem Zwitter von Schauspiel und Lustspiel, ohne eigentliche dramatische Pointe. Es handelt sich darum, daß die Abneigung, welche eine russische Hofdame gegen den Mohren des Zaren hegt, obgleich der Zar selbst eine Verbindung zwischen den beiden wünscht und seinen Zorn und allerlei Strafen über dieselben verhängt, sich zuletzt in Liebe verwandelt: ein innerer Seelenprozeß, der sich in dramatischer Form nicht überzeugend genug ausführen läßt, da er Zeit zur Entwickelung braucht und mancherlei Übergänge. Es ist ein Lustspielstoff mit Lustspielcharakteren, zu denen in erster Linie der Zar gehört; doch der Ton ist kein Lustspielton; es sind Stellen darin, welche den ganzen dichterischen Schwung der Tragödie atmen; namentlich geht das Tragische, das im Geschick einer subalternen Rasse

liegt, wie ein dunkler Zug durch das Ganze. Und doch bleibt nach dem versöhnlichen Schluß ein unüberwundenes Gefühl zurück, welchem die über den Rassen- und Farbenunterschied triumphierende Liebe nicht recht sympathisch ist. Wie der Mohr der Sprößling einer verachteten Rasse, so ist die Heldin des Trauerspiels „Regula Brandt“ (1883) eine Scharfrichterstochter, die Tochter eines geächteten Vaters. Sie sucht den Sohn des Finanzmeisters, Denthelm von Ehingen, in ihre Netze zu verstricken, um die eigene Mutter zu rächen, die von dem Vater desselben gebannt und geächtet. Es gelingt ihr, ihn zu erobern: ein Höhenpunkt der Handlung ist hier die Begegnung mit ihm vor der Kirche, als er seine Braut zum Altar führen will. Regula wird der Zauberei angeklagt und rettet sich nur durch einen Gifttrunk vor dem Scheiterhaufen. Die genrehaften Szenen mit dem fahrenden Volk erinnern an Fitger und Jensen. Die Stimmung des Stückes ist unheimlich grauenhaft; die Abbreviaturen der Kraftsprache sind auf eine Spitze getrieben, daß sich die Motive der handelnden Personen oft nur erraten lassen.

Schon früher hatte Richard Voß einen Versuch auf dem Gebiete der sozialen Tragödie gemacht in seiner „Magda“ (1879). Magda ist ein unschuldiges Mädchen, das Edgar heiratet, der mit der Baronin Adrienne Clairmont ein leidenschaftliches Verhältnis hatte. Die Ehe ist keine glückliche: Magda wird innig geliebt von einem jungen Künstler Waldau, der im Strudel des Genusses Heilung sucht, Adrienne wirft sich in seine Arme, Magda wird von Edgar, der zum Wüstling, Spieler und Betrüger geworden, zur Lockspeise des Spielsalons entwürdigt. Sie ersticht sich, als sie ihre Schande nicht ertragen kann. Das Stück ist voller krasser Effekte und sinkt bis zur Spiegelung der gemeinsten Zustände herab. Als Voß erkannte, daß das geschichtliche

Trauerspiel das Aschenbrödel der deutschen Bühne sei, da kehrte er zum sozialen zurück und hatte für seine drei Zuchthausstücke: „Alexandra“ (1886), „Eva“ und „Schuldig“ (1890) viele, wenn auch nicht nachhaltige Bühnenerfolge zu verzeichnen. Bei „Eva“ spielt das Zuchthaus nur im Schlußakt mit: bei „Alexandra“ und „Schuldig“ ist es die Voraussetzung, aus welcher sich die ganze Handlung entwickelt. Eva ist die Tochter eines Grafen, der als Leiter einer Aktiengesellschaft nicht nur selbst Bankrott gemacht, sondern auch eine große Zahl von kleinen Leuten ins Unglück gestürzt hat. Ein Biedermann, Hartwig, hat im Vertrauen auf den Grafen seine Arbeiter veranlaßt, Aktien zu nehmen: er fühlt die ganze über ihn hereinbrechende Verantwortung. Er liebt Eva, und als ihr Bräutigam Ellimar sich den Arbeitern feindlich gegenüberstellt, unedel denkt und handelt, sagt sie sich von ihm los und folgt dem Ehrenmanne Hartwig. Das ist eine Variante des „Hüttenbesitzers“, und die Handlung läuft auch eine Zeitlang parallel, bis ihre Grundlinien divergieren. Der Herzog bewirbt sich vergeblich um die Gunst Clairon's in ihrer mißvergnügten Ehe. Ellimar ist glücklicher: Eva verläßt ihren Mann und flüchtet zu ihm; doch er ist ein Wüstling; darüber wird Eva von einer verlassenen Geliebten, Toinette, welche hier die Rolle der Gräfin Orsina spielt, aufgeklärt. Eva erschießt den Verführer, wird dafür bestraft und stirbt. „Alexandra“ kommt aus dem Zuchthause; sie ist verurteilt, weil sie ihr Kind umgebracht haben soll; doch ist sie unschuldig. Der Geliebte Erwin weiß von dem allen nichts; er sieht sie nach langen Jahren wieder und führt sie als Gesellschafterin zu seiner Mutter. Die Pointe des Stückes besteht darin, daß dieser ihr den Fehltritt ihrer Jugend verzeiht, daß aber, als ihre Verurteilung und Bestrafung ans Licht kommt, aus der von der Mutter selbst begünstigten Ehe mit Erwin nichts werden

darf; denn nach der Ansicht der Gesellschaft wird eine Frau ihre Gefangenennummer niemals wieder los. So weiht sich Alexandra dem Tode. In „Schuldig“ wird ein Zuchthaussträfling entlassen, weil seine Unschuld zu Tage gekommen. Er kehrt heim: seine Frau hat inzwischen in größter Not sich einem brutalen Zuhälter hingegeben, der sie peinigt und mißhandelt. Der Heimgekehrte wird Zeuge solcher Unbill — er erschlägt den Zuhälter; nun erst wird der Schuldlose schuldig. Dumpf und beklemmend ist die Zuchthausatmosphäre in diesen Stücken, welche auf sensationelle Bühnenwirkung zugespitzt sind, bisweilen auf Unkosten des glaublichen Zusammenhangs. In „Schuldig“ steigen wir bis zu den Schnapsbutiken herab, in denen die Naturalisten gern ihr Zelt aufschlagen; doch hat die Muse von Voß oft noch einen dichterischen Augenaufschlag und verfällt weder ganz der französischen Effektdramatik, von welcher er die wirkenden Situationen mit Vorliebe entlehnt, noch der trivialen Lebenswahrheit der photographischen Romandichtung und Dramatik. Gleiche Behandlungsweise ist den Dramen „Mutter Gertrud“ (1885) und „Brigitte“ (1887) eigen. Den Ton des geschichtlichen Trauerspiels schlägt Voß in seinem Schauspiel: „Vae victis“ (1889) an: der Held desselben ist der Kaiser Napoleon. Die beiden ersten Akte spielen an Frankreichs Südküste nach der Flucht des Kaisers von der Insel Elba; der letzte in Rochefort nach der Schlacht von Waterloo, als der Kaiser im Begriff ist, sich dem Schutze der Engländer anzuvertrauen. Die Handlung verläuft am Faden einer freien Erfindung: die Marquise von Saint-Aubonne, in deren Schloß der Cäsar absteigt, ist Napoleons Jugendgeliebte gewesen, ohne daß er ihren Stand und Namen kannte, und diesem Verhältnis von kurzer Dauer ist ein Sohn Mario entsprossen, der als der Sohn der Marquise gilt, königlicher Offizier und von Haß gegen den Kaiser entbrannt ist. An diese Voraussetzungen

knüpfen sich die großen Szenen des Stückes: der Versuch des jungen Mario, den Kaiser zu töten, seine Bekehrung und Wandlung und am Schluß die Verurteilung des eidbrüchigen Offiziers, der den Fahnen des Kaisers gefolgt ist, zum Tode. Man hat oft den Eindruck, daß diese romanhafte Haupthandlung sich zu sehr in den Vordergrund drängt, wo es sich um eine weltgeschichtliche Tragödie handelt: wohl aber wird der Dichter dem Cäsarischen Aufschwung des heimkehrenden Welteroberers vollkommen gerecht, und alles, was Napoleon spricht, hat einen großen Zug. Der Dichter begnügt sich hier auch nicht mit hingeschleuderten Epigrammen, sondern er kehrt zu den vollen dichterischen Ergüssen seiner Erstlingsdramen zurück.

Ein anderer Napoleonsdramatiker ist Karl Bleibtreu iu seinem Schauspiel: „Schicksal". Bleibtreu, dessen „dramatische Werke" in drei Bänden vorliegen, gehört durchaus der kraftgenialischen Schule an, und zwar ist Grabbe sein bewundertes Vorbild, besonders die mehr epigrammatischen letzten Dramen des Dichters. Doch wenn jener Dichter sich gegen die Shakespeare'schen Historien aussprach, die er poetisch verzierte Chroniken nannte, und für jedes Drama einen eigentlichen Mittelpunkt verlangte, so kümmert sich Bleibtreu wenig um diese Forderung; einige seiner Hauptdramen sind als historische Fresken zu betrachten; es ist Schwung und ein großer Zug darin, aber keine zusammengeraffte dramatische Wirkung. Und doch weist das Talent des Dichters, das zündende Schlagwort zu finden, ihn gerade auf solche Wirkungen hin, die, wenn eine mehr einheitliche Komposition sie begünstigte, auch auf der Bühne nicht ausbleiben würden.

Die Napoleonsdramen zersplittern sich leicht in Tableaus: Alexandre Dumas hat ja die einzelnen Kapitel der Weltgeschichte in Akte gebracht und diese durch längere Zeiträume von einander getrennt. In Bleibtreu's „Schicksal" haben

die drei ersten Akte Zusammenhalt. Sie spielen 1795 in Paris, wo Bonaparte die royalistischen Verschwörer im Vendémiaire zusammen kartätschte, mit Josephine einen Herzensbund schloß und den Feldherrnstab für den italienischen Feldzug erhielt. Wie hier die Gestalt des beiseitegeschobenen, verkümmerten Generals, unscheinbar neben den glänzenden Vertretern des Direktoriums, immer mehr in den Vordergrund tritt, wie er das Herz Josephinens erobert, die mit ihm an seinen Stern glaubt, darin liegt eine wirksame dramatische Steigerung und zugleich sind die historischen Porträts, wie die eines Davoust und Talleyrand, mit scharfen charakteristischen Zügen entworfen. Doch mit dem vierten Akt setzt das Tableau ein. Es spielt 1809 in Paris und zwischen ihm und dem vorausgehenden liegen zehn Bände von Thiers' Geschichte. Wir sehen hier den Kaiser auf der Höhe seiner Macht, wo er den Entschluß faßt und ausführt, sich von Josephine zu scheiden. Der fünfte Akt ist nur eine Schlußszene: Napoleon, der besiegte Flüchtling, am Grabe Josephinens in Malmaison 1815. Das Drama verflüchtigt sich in die Skizze; doch bildet das innere einheitliche Band der Handlung das Verhältnis zu Josephine. An bedeutsamen Strichen im Charaktergemälde des Kaisers fehlt es auch in diesen Szenen nicht. Noch mehr an historische Fresken erinnert das Drama: „Weltgericht“, ein Revolutionsdrama, welches vom Sturm auf die Tuilerien an bis zum Sturze Robespierre's die ganze Geschichte der französischen Revolution umfaßt. Das Drama hat keinen Helden. In der zweiten Hälfte desselben tritt Robespierre am meisten in den Vordergrund. Doch auch einer Robespierre-Tragödie würden die großartigsten Szenen fehlen: das Fest des höchsten Wesens und die Konventssitzung am 9. Thermidor. Unter den dramatischen Skizzen dieses Albums finden sich einige, die von markigem Talent Zeugnis ablegen, und auch die Charakter-

köpfe des Revolutionsalbums, wie Danton, Robespierre, Marat, Saint-Just u. a. sind mit kräftigen Strichen gezeichnet. Doch die Übervölkerung mit geschichtlichen Berühmtheiten erstickt das Interesse für die Handlung; alle geflügelten Worte der Revolution finden sich in dem Stücke, doch sie sind meistens nicht an eine wirksame Stelle gerückt. Hier fehlt ganz und gar der einheitliche Mittelpunkt, welchen Grabbe auch seinem skizzenhaftesten Drama doch von Hause aus in dem Helden giebt, dessen geistige Bedeutung, dessen Schicksal durchweg unsere Teilnahme fesselt. Das Drama: „Harold der Sachse“ fordert zu Vergleichen mit Wildenbruch's König Harald heraus. Die Klippe des Stoffes, die Düpierung des Sachsenkönigs durch den Normannen, ist bei Bleibtreu nicht so schroff in den Vordergrund gerückt. Dagegen ist das Verhältnis Harold's zu seinen Geschwistern sehr grell beleuchtet und die sagenhafte Nordlandsromantik des ersten Aktes würde sich besser für eine Oper eignen. Der moderne Instinkt bei der Wahl des Stoffes hat Bleibtreu hier verlassen. Wenn er meint, daß das historische Drama großen Stils die Prosa verlange, so ist dies jedenfalls ein Irrtum, der aber bei einem Harold-Drama um so mehr ins Gewicht fällt; denn hier verlangte der Stoff und auch die ganze romantische Auffassung desselben den Vers.

In dem Trauerspiel: „Der Dämon“ ist der Held Cäsar Borgia; aber der Dichter hatte offenbar die Absicht, ein Gemälde der ganzen Renaissancezeit zu geben; er verknüpfte mit dem geschichtlichen Stoff, dessen Held Cäsar Borgia als Vertreter des italienischen Einheitsgedankens ist, den kunstgeschichtlichen, die berühmten Rathauskonturen, und zersplitterte dadurch das Interesse, indem er die Maler jener Zeit, einen Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raffael mit in die Handlung einwebte und so sein Gemälde mit Figuren

überlud. Cäsar Borgia tritt von Hause aus nicht bedeutsam genug hervor, weil das Publikum nicht alsbald zum Vertrauten seiner hochstrebenden Pläne gemacht wird: wie soll es ihm eine Teilnahme mit wachsender Spannung entgegenbringen? Die kleinen Intrigen und Teufeleien Borgia's reichen dazu nicht aus. Erst am Schluß erhebt sich der Charakter zu größerer Bedeutung, und hier rafft sich des Dichters Stil auch zu dramatischer Energie auf, die man bei den gehäuften Anekdoten und Liebesabenteuern vermißt. Die Behandlungsweise des talentvollen Dichters leidet unter dem Banne eines falschen Prinzips: er versäumt bei seinen Helden allzulange die Einkehr in das Innere, jene Vertiefung, in welcher Shakespeare ein Meister ist. Das Publikum will bei Zeiten wissen, wie es mit seinen Helden daran ist: das bleibt der Dichter ihm allzulange schuldig; er plänkelt zu lange mit Epigrammen und kommt zu spät mit dem siegesmächtigen dramatischen Vorstoß. Am wenigsten verdient diesen Tadel das Drama: „Lord Byron's letzte Liebe", dem wir den Vorzug vor den andern einräumen möchten. Hier fesselt Lord Byron alsbald unsere ganze Teilnahme, und der Dichter tritt nicht nur in seinen Sonderlingslaunen, sondern auch in seiner ganzen geistigen Bedeutung vor uns hin. Seine Liebe zu Theresa Guiccioli, seine Betheiligung an der Verschwörung der Carbonari, seine Abreise zum griechischen Befreiungskrieg, das sind die Hauptzüge des dramatischen Gemäldes, das sich vor unsern Augen entrollt. Für die Trennung Theresas von dem Dichter, veranlaßt durch den Fluch des sterbenden Vaters, hätten wir noch eingehendere dramatische Ausführung gewünscht; sie erscheint uns zu epigrammatisch skizziert. Die Charaktere der beiden Gamba, des faden alten Guiccioli, der österreichischen Offiziere sind gut gezeichnet. Der schöne Schwung in einzelnen Reden Byron's zeugt von echter In-

spiration[1]). Des Dichters Tochter, Ada, hat Bleibtreu zur Heldin eines Schauspiels: „Meine Tochter“ gemacht, einem Konversationsstück aus englischem high-life, in welchem die Heuchelei desselben mit scharfen Strichen gezeichnet ist. Ada wächst auf, ohne Kenntnis von ihres Vaters Bedeutung und Ruhm; sie hält ihn nur für einen Verworfenen und glaubt sich selbst deshalb geächtet. So will es der Mutter engherzige Erziehung, und das wird das Verhängnis der Tochter. Bleibtreu hat Beruf zum Dramatiker; doch er muß das Dogma der kraftgenialen Richtung aufgeben; trotz aller bedeutsamen Gesten der Charakterzeichnung, trotz aller Geistesblitze wird er nicht die Bühne erobern, wenn er nicht seinen Dichtwerken eine straffere, einheitliche Komposition giebt.

Auch den Dramen von Detlev Freiherrn von Liliencron fehlt der große Zug, der die Spannung weckt und festhält, und das Skizzenhafte wird auch für sie zur Klippe. Die Kunstregeln sind nicht von heute und nicht von gestern; seit Jahrtausenden beruht auf ihnen die Wirkung echter Dichtkunst, deren großen Mustern sie entnommen sind. Die Zeiten mochten sie modifizieren, aber sie werden niemals von neuauftauchenden Schöngeistern umgestoßen werden. In den meisten Fällen wird die Schranke des einzelnen Talentes als eine notwendige Schranke der Kunst überhaupt hingestellt. Ein Drama ohne spannende und sich steigernde Handlung ist verfehlt. Dafür

[1]) Der Herausgeber hat in seiner Jugend (1847) ein den gleichen Stoff behandelndes Drama „Byron in Italien“ geschrieben, das zwar nie im Druck erschienen, aber damals an mehreren Bühnen wie Königsberg, Breslau, Hamburg, wo der geniale Baison die Titelrolle spielte, gegeben wurde. Auch dies Stück behandelt das Verhältnis Byron's zu Theresa Guiccioli und den Carbonaris und schließt mit der Abreise des Dichters nach Griechenland. Nur spielen die beiden ersten Akte in Venedig, und die von Bleibtreu stiefmütterlich bedachte Margareta Cogni ist eine Hauptrolle der Dichtung.

kann keine scharfe Charakteristik, können keine sprühenden Geistesblitze Ersatz bieten. Und eine solche Handlung fehlt den Dramen von Bleibtreu und Liliencron, den letzteren meistens auch der Held, der die Handlung beherrscht; ohne Architektur giebt es kein Drama; ein Szenenkonglomerat bietet nur eine Reihe zersplitterter Bilder. Bleibtreu hat weichere, wärmere, schwunghaftere Töne als Liliencron; bei diesem ist alles hart, spröde, der Realismus einseitiger Art, wir möchten sagen sportsmännisch, die Bilder aus dem Jagd-, Reiter- und Kriegerleben bevorzugend, wie er am schärfsten die harten, grausamen Charaktere zeichnet. Dabei verleugnet sich das Talent des Dichters nicht; namentlich eine markige Charakterzeichnung ist ihm eigen und anzuerkennen, daß er oft mit wenigen Strichen einen Charakter, eine Situation scharf auszuprägen versteht. Doch das Starre, Herbe und Schroffe ist die Domäne seiner Begabung, das raffiniert Grausame und Grelle schießt oft über das Ziel hinaus und gemahnt in dem kurz angebundenen Ton bisweilen an die Parodie. Sein Drama: „Knut der Herr" (1885) hat den Weg auf die Bühne gefunden; doch mußte der Erfolg ausbleiben, weil dem Helden jene Vertiefung fehlt, in welcher Shakespeare Meister ist, und der Handlung, soweit sie von ihm selbst abhängt, der bestimmte Endzweck. „Knut der Herr" ist ein Vasallenfürst des Dänenkönigs Niels: er wird von diesem der Überhebung angeklagt in einer Haupt- und Staatsaktion, von seinem Sohne, dem aufbrausenden, ehrgeizigen Magnus und Heinrich Hinkefuß verfolgt, noch mehr von der Gemahlin Niels Ulmilde, weil er dieser Potiphar als ein Joseph gegenübertritt. Magnus erschlägt ihn im Walde; im letzten Akt rächt ihn sein Bruder Erich. Die Charaktere der beiden Brüder sind gut gezeichnet, und Ulmilde ist ein leidenschaftliches, üppiges und heldenmütiges Weib. Diese Charakterzeichnung ist auch der Vor-

zug des Schauspiels: „Die Rantzow und Pogwisch“ (1885), in welchem sogar der Titelheld fehlt. Das Stück beginnt mit einem Adelstag am Vollrathsbach bei Kiel: die Ritter wollen den Grafen von Holstein wählen und spalten sich in zwei Parteien; die einen, Rantzow an ihrer Spitze, stimmen für den König Christian von Dänemark, weil durch diese Wahl Schleswig-Holstein zusammengehalten würde; die andern für den Grafen Otto von Schaumburg, vor allem Rantzow's Schwager, Henning Pogwisch. Ein dritter Bewerber ist des Königs Bruder, Geert Graf von Oldenburg, der mit Hilfe der Bauern die Grafenkrone erobern will. Die Fehden der Ritter verwüsten das Land: der König wird im letzten Akt gewählt. Es ist ein chaotisches Durcheinander von Schloßbränden, Gefechten, Einzelkämpfen; auch ein Romeo- nnd Juliamotiv, welches am Schluß versöhnend ausklingt, ist in die Handlung verwebt. Die Liebe des jungen Pogwisch zu Rantzow's Tochter, der träumerische Wulff Wohnsfleth mit einigen durchaus stimmungsvollen Herzensergüßen und der Dichter Buchwaldt mit seinem faustrechtlichen Humor interessieren mehr als die eigentlichen Helden des Stückes; auch die Liebesepisode ist stiefmütterlich bedacht. Das Spektakelstück mit seiner hinundherspringenden Handlung überwiegt; es fehlt die dramatische Komposition. Und dieser Tadel trifft auch das einaktige Trauerspiel: „Der Trifels und Palermo“ (1886), dessen Held Kaiser Heinrich VI. ist, den der Dichter als ein tyrannisches Ungeheuer zeichnet und für den er doch wieder Sympathien erwecken will, indem er ihn zum Träger großer Pläne, des Gedankens einer bis nach Indien reichenden Weltherrschaft macht und ihn auch mit einer großen Liebesleidenschaft erfüllt. Nach unserem Gefühl ist dieser Kaiser kein Charakter aus einem Guß: es fehlt der Einheitspunkt für die grellen Kontraste. Verständlicher ist die Königin-Witwe von Sizilien,

Sibylla, Mutter des kleinen vom Kaiser geblendeten Königs Wilhelm, mit ihrem glühenden Rachedurst. Kaiser Heinrich wird von seiner Gemahlin Konstanze vergiftet, weil er ihr Vaterland Sizilien verwüstet. Die Handlung des merkwürdigen Trauerpiels springt zwischen der deutschen Reichsfeste Trifels im Hardtgebirge und Palermo hin und her. Ihr fehlt es nicht an einzelnen großen Zügen; wohl aber an einem von Hause aus sichtbaren Endziel; sie bewegt sich sprungweise fort, von Etappe zu Etappe. War schon Heinrich VI., der grausame und heimtückische Tyrann, nach Grabbe's Vorbild gezeichnet, doch ohne die gleiche Kraft, widerstrebende Charakterzüge in einem einheitlichen Bilde zusammenzuhalten, eine unsympathische Gestalt, so gilt dies noch mehr von der achtzigjährigen Brunhild, welche Liliencron zur Heldin eines Trauerspiels: „Die Merovinger" (1888) machte, in welchem dynastische Familienfehden in blutigen Kämpfen und Mordthaten sich austoben, und die alte Hexe ist die Ate dieser unglückseligen Könige. Es ist eine Zeit, in der alle Greuel an der Tagesordnung sind: das gräßliche Ende der Brunhilde hat der Dichter freilich! zu vermenschlichen für nötig gefunden; sie stirbt durch einen Gifttrank; doch die Vorbereitungen zu ihrer grausamen Hinrichtung hat Chlotar bereits getroffen: das Kamel, auf dem sie durchs Lager reiten, der Hengst, der sie zu Tode schleifen soll, stehen bereit. Der Herold sagt:

Das Wüstentier liegt ausgestreckten Halses,
Die Last der alten Königin erwartend;
Des Hengstes langer Schweif ist schon gekämmt,
Um ihre weißen Haare einzuflechten.
Die Stangen, ihn zu peinigen, sind glühend.

Sehr überflüssig ist die Geistererscheinung am Anfange des Stückes, und der Poet Fortunatus, der mit seinem lobpreisenden Singsang alle Machthaber beweihräuchert. Eine

komische Figur in diesem Gräuelstück ist wenig am Platze. Freilich, die alte Brunhild hat ja auch einen diabolischen Humor und sie lacht „grunzend", wie der Dichter ausdrücklich angiebt. Eine närrische Person ist die verbuhlte Königin Bertrade, die sich von allen Pagen küssen läßt, mit ihrem durchgängigen „la la la la". Das ist der Realismus der Puppenkomödie. Offenbar sind die „Merovinger" eine Verirrung des Dichters, die schon in der Wahl der Heldin und des blutigen, grellen Stoffes liegt. Wenn überhaupt die Männer des jüngsten Deutschlands so wenig modernen Geist besitzen, daß sie mit Vorliebe das ungenießbarste Mittelalter auf die Bühne bringen — worin liegt denn der Fortschritt dieser Revolution der Litteratur? Da war ja das junge Deutschland ihnen weit voraus. Auch in der Holzschnittmanier der oft rohen Behandlungsweise, zu welcher auch Wildenbruch in seinen letzten Historien sich bekennt, ist nur ein Rückschritt zu sehen. Liliencron als Lyriker hat seine dichterische Eigenart oft in schönen Erzeugnissen zur Geltung gebracht; der herbe Ton des Dramatikers wirkt meist abstoßend [1]).

Ein anderer jüngerer litterarischer Parteiführer, Conrad Alberti, besonders thätig als Propagandist der neuen Richtung und als Romanschriftsteller, schrieb ein historisches Drama: „Brot" (1888), dessen Held Thomas Münzer ist. Aus Liebe zu einem Ritterfräulein wird dieser der guten Sache untreu, verläßt das Lager der Seinen in der Nacht vor dem Entscheidungskampfe und trägt, zu spät zurückkehrend, zum Verderben seines Heeres und seiner Sache bei. Offenbar schwebte dem Dichter Ferdinand Lassalle's Ende vor Augen,

[1]) Liliencron hat nur ein kleines, unbedeutendes, modernes Stück geschrieben: „Arbeit adelt", ein zweiaktiges Genrebild. Der Held ist ein früherer preußischer Offizier, der Schulden halber nach Amerika kommt, dort der Reitknecht eines Millionärs wird und dessen Tochter heiratet.



und die Liebschaft des Volksführers mit der Tochter des Diplomaten, und er nahm daraus das Motiv für den tragischen Untergang des Helden und des ganzen Bauernaufstandes, obschon hier doch die überzeugende Bedeutung fehlt. Die große Szene zwischen Münzer und Luther bringt viele weltgeschichtliche Daten. Die Volksszenen sind nicht ohne markige Kraft, wie denn Alberti der Bühnentechnik bei weitem mehr als Bleibtreu gerecht zu werden sucht.

Der schwunghafte Lyriker, Wilhelm Walloth, hat ebenfalls einen Band „Dramen" herausgegeben, in denen hier und dort ein Zug der kraftgenialen Dramatik aufblitzt; doch ist derselbe keineswegs mit solcher Schärfe ausgeprägt, wie bei Bleibtreu und Liliencron, und wir fügen ihn diesen beiden nur an als Genossen der „Gesellschaft". Walloth's Muse hat bisweilen die schöne Beredsamkeit der Leidenschaft; sie ist nicht knapp, nicht wortkarg, nicht verschlossen; sie schließt sich mehr an die großen Vorbilder der neuen Dramatik an, hat aber dabei eine gewisse Vorliebe für gewagte Situationen und kühne Bilder. „Gräfin Pusterla" (1886) ist ein Stück mit italienischer Liebesromantik, in welchem das gekrönte Banditentum der mittelalterlichen Kleinstaaterei die Hauptrolle spielt. Herzog Lucchino Viskonti von Mailand liebt die Gräfin Pusterla, seine Schwester den Grafen. Der Herzog verlangt, daß Pusterla sich scheiden lasse, und als diese sich weigert, dringt er ins Schlafgemach der Gräfin, die ihn zurückweist. Der Fürst ist eitel auf seine Verse; die Gräfin nennt sie Stümperei, das erbittert ihn aufs äußerste. Pusterla kommt dazu; ein Zweikampf, der Graf wird verhaftet. Die Gräfin wird aufs Schloß befohlen, in dessen Hof schon die Blutbühne errichtet ist. Der Graf ist dem Tode geweiht, wenn sie ihn nicht rettet, indem sie sich dem Herzog opfert. Nach schwerem Kampfe ent-

schließt sie sich dazu; doch der gerettete Pusterla, der den Herzog zur Rede stellen will, wird von den Trabanten getötet; sein Weib, aufs Schloß befohlen, vergiftet den Herzog und sich selbst. Die Liebe der Franziska, der Schwester des Herzogs, zum Grafen, war nur ein einleitendes Motiv, das bald wieder aufgegeben wird. Der Stoff ist grell; doch hat der Dichter für einzelne Situationen tragische Accente gefunden. „Johann von Schwaben“ (1886) behandelt den bekannten Stoff: die Ermordung des Kaisers Albrecht durch seinen Neffen, dem er sein Erbe vorenthält. Der Abschluß ist ungeschichtlich. Johann eilt nicht in die Verbannung; er wird auf dem Schaffot gerichtet. Sein zerfahrenes, nervöses Wesen, seine Abhängigkeit von andern giebt dem schwächlichen Helden zu wenig dramatisches Rückgrat. Das besitzt weit mehr Kaiser Albrecht mit seinen pädagogischen Anläufen, der Mischung von Heuchelei und Gemütswärme. Am meisten tritt die Kaiserin Elisabeth als Richterin und Rächerin nach dem Tode des Gatten hervor. Da ist dramatische Kraft, Guß und Fluß zündender Rede. Auf diese Stellen paßt das Lob, welches Gustav Freytag nach der Lektüre „Marino Falieri's“ dem Dichter erteilte, das Stück lege Zeugnis ab von einem unzweifelhaft nicht gewöhnlichen Talent, heftigen Seelenbewegungen dramatischen Ausdruck zu verleihen. „Marino Falieri“ (1888), abgedruckt in einer zwischen Vers und Prosa schwankenden Gestalt, hält sich wie die meisten Falieridramen an den geschichtlichen Verlauf. Die Verhöhnung des Dogen durch Michel Steno, die Weigerung der Zehn, diesen streng zu bestrafen, des Dogen ausbrechender Zorn, seine Absetzung, das Streben nach der Fürstenkrone mit Hilfe des Volkes, sein Fall und Untergang — und nur Nasoni als des Dogen böser Genius und Freundschaft heuchelnder Verräter, ist ein freierfundener Charakter. In der Mitte der Handlung

überstürzen sich die großen Entscheidungen: doch der Ausdruck der Affekte ist in der That lebensvoll und stürmisch, namentlich das Charakterbild des Dogen mit seinen krampfhaften Aufregungen zeugt von einer glühenden Pinselführung. Hier und dort stören einige kraftgeniale Cynismen.

Die Gruppe dieser jüngstdeutschen Dichter gehört zur Grabbe'schen Schule: eine andere schließt sich an das neue Doppelgestirn Zola-Ibsen an, und insofern Ibsen mit seinen allerdings oft verzwickten Problemen an den Dramatiker des Problems Friedrich Hebbel erinnert, hat sie Verwandtschaft mit der Richtung des letzteren. Sie ist modern-sozial und verschmäht alles Historische, besonders die Romantik früherer Zeiten. Die Jünger Grabbe's sind so wenig auf die Bühne gedrungen, wie ihr Meister: unter den Jüngern Hebbel's befindet sich einer, welcher den größten Bühnenerfolg der letzten Jahre errungen, der Ostpreuße Hermann Sudermann, geb. am 30. September 1857 in Matzíken, längere Zeit als Hauslehrer Hans Hopfen's in Berlin lebend. Er gehört nicht zu den geweihten Jüngstdeutschen und Gesellschaftsmännern, aber er ist ein Geistesverwandter derselben, wie schon seine Erzählungen bewiesen. Mit seinem Schauspiel: „die Ehre" (1889) gelang ihm ein großer Wurf: das Talent, eine an sich geschlossene, spannende Handlung zu schaffen, hat er glänzend in diesem Schauspiel bewährt, das zugleich unter der Herrschaft des Grundgedankens steht, daß nicht nur jedes Volk, sondern auch jede Klasse ihre eigene Ehre hat. Es ist ein skeptischer, analytischer Gedanke; aber er prägt sich scharf in der Handlung aus und nicht bloß in den Reden des Grafen Trast, welcher mit seiner schlaghaften Freigeisterei den Chorus des Dramas bildet. Die Ehre des Vorderhauses ist eine andere als diejenige des Hinterhauses — doch mit beiden ist nicht viel Staat zu machen; das ist der Grundgedanke des Stücks.

Die Tochter des pensionierten Arbeiters, das schöne Mädchen im Hinterhause, hat ein Verhältnis mit dem Sohne des Großkaufmannes im Vorderhause; der aus Indien zurückkehrende Sohn, ein Geschäftsführer des Kaufmannshauses, ist darüber empört; doch die Eltern lassen es sich mit einer beträchtlichen Geldsumme abkaufen und singen das Lob des Kaufherrn. Dieser weigert dem jungen Beamten, nachdem er ihn hochmütig des Dienstes entlassen, die Hand seiner Tochter: als er aber erfährt, daß der reiche Kaffeegraf Trast ihn zu seinem Sozius und Erben gemacht, da giebt er vergnügt seine Zustimmung. Die Genrebilder aus dem Hinterhause sind mit großer Lebenswahrheit gezeichnet, auch die Charakterköpfe, besonders derjenige der leichtsinnigen Dirne Alma. Der Berliner Dialekt giebt hier ein nicht allzu aufdringliches Lokalkolorit. Graf Trast, ein früherer Offizier, wegen Ehrenschulden schimpflich entlassen, hat sich in der Ferne zu einem der reichsten Kaufherren emporgeschwungen: über seine anrüchige Vergangenheit, die doch nicht bloß den Korpsgeist, sondern auch das bürgerliche Pflichtgefühl verletzte, gleitet der Dichter leicht hinweg, leichter, als ihm das Publikum zu folgen vermag. Doch die pikanten Geschichten, die er zu erzählen weiß, die geistvollen Anschauungen, die er vertritt, gewinnen ihm trotzdem alle Sympathien. Keck aufgesetzte Lichter des Dialogs und treffende Pointen bei Szenen- und Aktschlüssen zeugen von der glücklichen Hand des jungen Dramatikers. Weniger erfolgreich war der zweite Wurf: „Sodoms Ende" (1890). Bei aller tiefeinschneidenden Schilderung gewisser Salons der Residenz und der geistreich-leichtfertigen Frauenwelt erinnerte doch der Charakter des lüderlichen, schwindsüchtigen Malers, der zuletzt an einem Blutsturz stirbt, zu sehr an frühere Helden der romantischen Schule, und der Einbruch in das Gemach des Mädchens und die darauf, wenn auch hinter den Kulissen sich ab-

spielende Entführungsgeschichte, erinnern an die krasse neufranzösische Effektdramatik. Ebenso kraß ist das Schauspiel: „Vor Sonnenaufgang“ (1889) von Gerhard Hauptmann (geb. am 15. November 1862 in Salzbrunn), welches bei seiner Aufführung an der Berliner Freien Bühne einen stürmischen Kampf der Freunde und Widersacher hervorrief. Die Tendenz dieses meist im schlesischen Dialekt verfaßten Volksdramas ist an sich zu billigen; denn sie ist gegen den Alkohol und die Verwüstungen gerichtet, welche dieser im Volksleben hervorruft; eine ganze Familie geht daran zu Grunde; es ist eine Tragödie des Suffs; aber der brutale Realismus, mit dem dies alles bis zu den unzüchtigsten Ausschreitungen dargestellt ist und der mit allen Trümpfen der jüngsten Richtung gleichsam herausfordernd auf den Tisch schlägt, erregte mit Recht den größten Anstoß und führte selbst im Schoße der ästhetischen freien Gemeinde die erwähnten Lärmszenen herbei. Daß der Dichter Talent besitzt, zeigten einige Liebesszenen. In einem späteren Stücke: „Einsame Menschen“ (1890) fehlen jene Ausschreitungen; es ist nichts Anstößiges darin; leider aber gehört es ganz der verkniffenen Richtung Ibsen's und ihrer spintisierenden Skepsis an. Der Held, der sich durch eine in seine Ehe sich eindrängende, freigeistige Hochschülerin der Schweiz bis zum Selbstmord treiben läßt, ist eine Jammergestalt und der dramatischen Entwickelung fehlen alle schärferen Einschnitte; es ist die nicht einmal glaubwürdige Psychologie einer Novelle, die sich hier dramatisch geberden will. Splitternackt aber, daß man jede Rippe ihr zählen kann, zeigt sich die Natur in dem Berliner Dialektstück: „Die Familie Selicke“ von Arno Holz und Johannes Schlaf (1890). Hier wird uns das Bild einer gänzlich verkommenen Familie mit einer Roheit der holzschnittartigen Zeichnung vorgeführt, die das Allertrivialste betont. Ein hochbegabter Lyriker,

wie Arno Holz — und solche abstoßende, ja anwidernde Lebenswahrheit.

An Grabbe's „Don Juan und Faust" schließt sich eine Reihe philosophisch gefärbter Dramen, greller Skizzen des Gedankens, in denen oft eine wenig kulante Metaphysik, wie die Hexe in der Goethe'schen Walpurgisnacht, „nackt auf dem Bocke sitzt und ein derbes Leibchen zeigt." Der Bock mit seinen cynischen Geberden darf in diesen Tragödien des Gedankens nicht fehlen; er ist das Symbol des Materialismus, und wir müssen uns überall von seinen Hörnern stoßen lassen. Der Sancho Pansa, der Leporello und selbst der Mephistopheles sind die Repräsentanten der bald philiströsen, bald cynischen und diabolischen Materie, welche den Rittern vom Geiste in gewichtiger Weise opponiert. Selbst Don Juan, dessen Sinnlichkeit noch einen phantasievollen Schwung hat, braucht eine derbe Korrektur, welche ihm die nüchterne Genußprosa des Leporello zu teil werden läßt. An Goethe, Grabbe, Lenau, Bechstein reihten sich andere Poeten, welche jene Charaktertypen in neue Situationen brachten und dem Probleme neue Seiten abzugewinnen suchten. Braun von Braunthal, unter dem Pseudonym Jean Charles, ein extremer jungdeutscher Romandichter, den wir bereits an seiner Stelle erwähnten, hat den Don Juan und den Faust, jeden für sich, zum Helden einer Tragödie gemacht. Sein „Faust" (1835), der nicht ganz frei ist von Goethe'schen Reminiszenzen, hat einen chevaleresken und romanhaften Anstrich; wir werden durch Studentenprügeleien, Pariser Spiel- und Bordellszenen und spanische Eremiten-Romantik hindurch geführt; aber die durchgängige Einheit der Fabel ist gewahrt, deren Schluß in eine grelle Katastrophe ausläuft. Originell ist der Einfall des Dichters, „Faust" mit den kaiserlichen Einsiedler in St. Just zusammenzubringen und das Scheinbegräbnis Karls V. in die Dichtung

zu verweben. Doch alle diese Situationen sind nicht in ihrer Tiefe ausgebeutet; es sind Funken von esprit darüber hingesprüht, aber es fehlt das von innen heraus erwärmende Feuer.

Eine Faustdichtung in vier Bänden von Ferdinand Stolte (1860—69) kündigte sich als eine Fortsetzung des ersten Teiles von Goethe's Faust an, indem sie sich die innere Läuterung und Erhebung des Helden, welche an Gretchens Untergang anknüpft, zum Ziel setzt. Der große Umfang der Dichtung hat nun auf den Inhalt derselben die abschwächende Wirkung geäußert, daß Stolte's Muse, froh ihrer schrankenlosen Freiheit, die keinen Bühnenanforderungen Rede zu stehen braucht, sich bisweilen ins Breite ergeht mit einem Behagen, das jede Wirkung gefährdet. So erscheint der Held namentlich im dritten Bande als ein fast unleidlicher Doktrinär, der die Kritik des Mephistopheles nicht nur herausfordert, sondern auch bestätigt. Der Sohn der Hölle sagte ihm nämlich nach, daß er die Worte nicht in ein leeres Sieb schöpfe, sondern in ein überlaufend volles Faß, daß er unausstehlich kathedre und kanzele, daß man ganz voll und toll werde, wenn man ihm das Ohr leihe. Wir erhalten Abhandlungen in Versen, die jede dichterische Form, nicht bloß die dramatische, durchlöchern würden. Faust hält eine Rede bei Eröffnung der Stände, die nicht weniger als fünzig Seiten enthält; der Dialog zwischen Faust und dem Kardinal über Kirchen- und Menschenrecht ist kaum minder umfangreich; eine Adelsversammlung bildet eine Szene von sechzig Seiten; jeder dieser Monologe und Dialoge nimmt fast denselben Raum ein wie ein mit der nötigen Technik und Bühnenmache für den Theaterabend zugeschnittenes Stück. Ohne Verseichtung und Versandung, ohne didaktische Überbürdung kann es dabei nicht abgehen.

Der Verfasser dieser Dichtung (gest. 1874) ist ein Naturalist von ursprünglicher Begabung; sein Werk ist reich an dichterischen Schönheiten, denen man die ganze Frische des ersten Wurfs anmerkt; ebenso reich an originellen Einfällen eines naiven Mutterwitzes und an einzelnen genialen Treffern der Komposition. Auch verleugnet dasselbe nicht ganz die Bühnenkenntnis seines Verfassers, der ja nacheinander Schauspieler, Bühnendirektor und Vortragslehrer war, wie er auf der Weltbühne auch als Mönch und Wasserarzt debütiert hat; doch zeigt die Bühnenkenntnis sich nur in einzelnen Situationen, die zum Teil sogar auf theatralischen Knalleffekt hinausgehen, während das Ganze ja auf die szenische Möglichkeit verzichtet.

Diese Vorzüge werden aber wiederum empfindlich beschränkt durch den Mangel an Geschmack, Maß und Kunstverständnis und durch die Vorliebe für freimaurerischen Redeschwall.

Die Komposition ist weniger zerflossen, als man nach den äußern Dimensionen des Werkes vermuten sollte. Einzelne Gestalten, wie Ahasveros, die ohne innere Nötigung in den Rahmen der Faustdichtung gezwängt sind, drohen zwar denselben zu zersprengen; im übrigen aber bewegt sich die Handlung fort ohne allzu große Zerfahrenheit in Zeit und Raum. Der erste Teil bringt Faust mit Gutenberg in Berührung, eine ganz glückliche Idee, denn wenn auch der Mainzer Buchdrucker Fust und der Schwarzkünstler Faust verschiedene Figuren sind, so hat doch der Dichter das Recht, sie zu verschmelzen, sobald ihm daraus der Gewinn erwächst, seinen Helden in unmittelbare Beziehung zu einer Erfindung von solcher Tragweite, wie die Buchdruckerkunst, zu bringen. Leider hat Stolte den Fluch und Segen dieser Kunst uns nicht dramatisch veranschaulicht, sondern nur in weitschweifigen Dialogen erörtert. Die Katastrophe des ersten Teils wird

durch die Liebe der Frau Gutenberg's, Käthe, zu Faust herbeigeführt; sie ist theatralisch wirksam, aber für Faust's inneres Leben äußerlich, da er selbst durchaus keine Gegenliebe empfindet, durch deren Überwindung er sich als der gebesserte Sünder des ersten Teils erweisen würde. Die drei andern Teile zeigen uns Faust als Staatsmann, wobei die Anregungen Goethe's unverkennbar sind, und in neuen Herzensbeziehungen. Der zweite: „Richard und Cöleste", ist am frischesten durchgeführt; die freundliche Liebesidylle zwischen dem Helden und der Heldin des Titelblattes in anmutigen Kontrast gestellt zu den dämonischen Verzauberungen, welche die geheimnisvolle Fürstin in der Zwingerburg ausübt. Faust wird der Arzt des schwererkrankten Fürsten und verspricht ihn zu heilen, wenn ihm dieser dafür das Regiment im Lande übergiebt, das er im „theokratischen Sinne" zu führen gedenke, und zwar für Richard, den Neffen des Königs, welchen Faust zum Sohne angenommen hat. Der dritte Teil zeigt uns nun Faust als Regenten; der Kanzler und Kardinal intrigieren gegen ihn und entführen ihn dem Könige; er selbst hält bei großen Haupt- und Staatsaktionen die erforderlichen Reden in goldbrokatenem Versgewande, das endlos nachschleifend einen sinnverwirrenden doktrinären Staub aufwühlt. In die Handlung hinein spielen allerlei Intrigen, bei denen Ahasveros immer rettend eingreift, wie der Raub der Cöleste, welche dem Könige zugeführt wird, und Mephistos Mordversuch auf Faust. In der geheimnisvollen, dämonischen Faustina, einer Tochter der Lucretia und des Alexander Borgia, hat Faust nun eine ebenbürtige Genossin gefunden. Dieser Gedanke ist tief und fehlt im Goetheschen „Faust". Der dämonische Mann und das dämonische Weib entsühnen und erlösen sich gegenseitig: das ist der Inhalt des vierten Teils, welcher den Aufstand gegen den König, dessen Tod, Faust's Untergang und Apotheose enthält.

Die Apotheose besteht in einer Zwiesprache mit den Sternen und jenseitigen Geistern; Hymnen und Stimmen ertönen von flammenden Sternen; auf der Erde aber gilt das Vermächtnis des Denkers dem jungen Richard, der jetzt des verwaisten Thron des Königs besteigt.

Die poetische Form ist sehr ungleich. Es finden sich Stellen von großem Fluß und Guß, Diktate des angeborenen Talents; daneben aber wieder andere, welche, durch Inversionen, durch matte und triviale Wendungen und durch Härten der Form entstellt, des poetischen Reizes und Schimmers entbehren.

Am bizarrsten von allen Faustpoëmen ist der „Faust" von F. Marlow (1839), einem Dichter, der in der Vorrede eine Poesie in Aussicht stellt, welche auf den Höhen der modernen Wissenschaft steht, und gegen die jungdeutsche „Unpoesie", die Aufgeblasenheit einer sich selbst vergötternden „Unkraft", „die Koketterie des halbpoetischen Bewußtseins mit sich selbst" heftige Philippiken schleudert. Dieser „Faust" ist in phänomenologische Akte geteilt; seine drei Abschnitte sind: Natur, Leben, Kunst. Es kann in der That nur in Deutschland vorkommen, daß Talente von so großer geistiger Durchbildung, von so weit tragenden Tendenzen, von solcher Sicherheit in Beherrschung der metrischen Technik doch im ganzen eine so große ästhetische Unreife bekunden und durch das Monströse der Komposition, durch das absichtlich Ausschweifende des Entwurfes, durch die geniale Konfusion der ungehörigsten Einschachtelungen statt einer Tragödie eine Reihe von humoristischen und metaphysischen Guckkastenbildern geben. Der Goethe'sche „Faust" und die Tieck'schen Lustspiele haben diese Verwilderung verschuldet, deren Spuren durch die ganze originelle Kraftdramatik hindurchgehen. Es schwebt unseren Dichtern von Hause aus keine feste und abgerundete Kunstform vor, in welche sie den

Stoff mit größerem oder geringerem Glücke fügen würden; sondern sie ziehen getrost die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie an und glauben um so riesenhafter dazustehen, wenn sie mit einem tüchtig aufstampfenden Gigantenschritte über alle ästhetischen Grenzen hinweggeeilt. Der „Faust" von Marlow ist interessant als der Gipfel dieser ganzen Richtung, obgleich seine paradoxe Gestaltung weniger aus der poetischen Großmannssucht entspringt, als aus der Unfähigkeit des Dichters, seine tiefen metaphysischen Intentionen in poetische Münze umzusetzen. Seltsames Los deutscher Dichter, mit großen Intentionen und Talenten so der Nation verloren zu gehen, und zwar einzig durch den Mangel einer gediegenen, allgemein gültigen Kunstform, durch den Götzendienst mit den Marotten der Genialität[1])! Wir wollen hier nicht erst die mattere „Seherin" von Emil Mecklenburg (1845) mit ihrer ebenfalls künstlerisch unverarbeiteten

[1]) Wir könnten außer den im Text erwähnten Dichtungen noch eine große Zahl von Faustposmen namhaft machen, da die Faustpoesie in Bezug auf massenhafte Produktion nicht hinter den Schriften der Fausterklärer zurückblieb. Von älteren Dichtern haben Lessing und Lenz „Faustfragmente", Klinger und Maler Müller „Faustdichtungen" geschaffen. Bei beiden letzteren holt den Denker der Teufel, ohne irgend einen Begnadigungsakt himmlischer Kabinetsjustiz, wie dies dagegen bei Schink (1804), Schöne (1807), Reinhard (1848) der Fall ist. Auch Julius von Voß schrieb einen „Faust" mit Gesang und Tanz. Der Held ist hier ebenfalls mit dem Buchdrucker „Fust" identifiziert, außerdem aber ein echter Wachstuben-Don-Juan. Klingemann's „Faust" (1815) muß seine schwangere Gattin um der schönen Helena willen vergiften und seinen armen blinden Vater ermorden und kommt am Schluß vor Elend um. Auch Chamisso schrieb ein Fragment „Faust" (1801), Gustav Pfizer: „Faustische Szenen" (1831), Holtei einen Faust, „der wunderthätige Magus des Nordens", Harro Harring: „Faust im Gewande der Zeit, der Mantelkragen des verlorenen Faust"; Rosenkranz: „geistig Nachspiel zu Goethe's Faust"; außerdem giebt es einen Faust von Nürnberger (1842), von Chilsky (1843), von Leuburg (1860).

Metaphysik, ihren somnambulen Tendenzen, ihren oft gedankentiefen Versen und ebenso oft trivialen Reimereien, nicht den „Kain“ von dem neuerdings vielgenannten Franz Hedrich, der auch manche poetische Schönheiten enthält, erwähnen — ist nicht die ganze Richtung, die wir so erschöpfend wie möglich dargestellt, in der Marotte befangen? Ist nicht Grabbe's bedeutendes Talent daran untergegangen, lag nicht Hebbel's große Gestaltungskraft in fortwährendem Kampfe mit ihr? Trat nicht Ludwig zuerst mit einer Tragödie der Marotte auf? Das ist alles der im Modernen nicht aufgegangene Sauerteig der Romantik, eine exklusive Poesie, berechnet für ein exklusives Verständnis, ein falscher Genialitätstaumel, der nach Goethe's bedenklichem Vorgange das „Hineingeheimnissen“ liebt, während die Dichtung nur „offenbaren“ soll, welcher das Außergewöhnliche dem allgemein Menschlichen, das verwickelte Problem dem einfachen Konflikte, eigensinnig auf die Spitze gestellte Charaktere mit fixen Ideen und bizarren Marotten einfach und gesund denkenden und empfindenden Gestalten vorzieht. Die Dialektik der Begriffe wird durch die Dialektik der dramatischen Thaten nicht gedeckt. Die historischen Tragödien dieser Richtung wollen dagegen wieder durch die Macht der Thatsachen allein wirken, die sie trotzig und ungeläutert uns vor Augen führen. Der dramatische Stil aber ist meist skizzenhaft, überschwenglich, bizarr. Daß diese Dichtungen indes von einem Gedanken getragen sind, eine sich fortbewegende Seele des Inhaltes haben, und daß sie außerdem einen Fonds von Geist und dramatischer Kraft enthalten: das mag die Kritik der Gegenwart zu einer vorzugsweisen Beschäftigung mit ihnen hinführen, indem diese Stücke der Analyse einen weiten Spielraum bieten und große Ausbeute geben, darf aber den Litteraturhistoriker nicht über das Mißverhältnis täuschen, das bei diesen Dramen zwischen der kritischen Würdigung

und nationalen Anerkennung besteht. Die Ausnahmestellung dieser Dichter ist ein Erbteil der Romantik, mit welcher sie die Verachtung des guten Geschmackes gemein haben. Ihr Talent wird der Nation nur dann zum Heile gereichen, wenn sie die Originalität von der Bizarrerie, die Kraft von ihren Schlacken säubern und in die geregelten Bahnen einer Kunst einlenken, welche eine nationale Begeisterung zu erwecken vermag. Die Nation will Kunst und keine Künste. Nicht die überwundene Schwierigkeit giebt das Maß des Genies; gerade im Leichten und Einfachen kann es sich am glänzendsten bewähren. Den Geschmack merkt man nicht, wo er vorhanden ist; da erscheint er wie still waltende Notwendigkeit, aber wo er fehlt, da ist ein unausfüllbarer Riß zwischen der einzelnen Dichtung und dem Ideal der Kunst.

Dritter Abschnitt.

Die deklamatorische Jambentragödie.

Eduard von Schenk. — Michael Beer. — Friedrich von Uechtritz. — Ernst Raupach. — Joseph von Auffenberg. — Friedrich Halm. — Joseph Weilen. — Paul Heyse. — Julius Grosse.

Aus dem Hochgebirge des modernen Dramas, seinen gigantischen Felsgruppen und vulkanischen Bildungen, seinen barocken „schnarchenden und blasenden Felsnasen“ treten wir jetzt in die sanftwellige Ebene, die sich zuletzt zu einem physiognomielosen Niveau verflacht. Dort kletterten wir mühsam empor, aber oft mit leuchtendem Blicke in die Ferne; hier bewegen wir uns bequem auf ausgefahrener

Heerstraße; dort mußten wir über Klippen springen, hier halten wir nur selten vor einem Schlagbaume von Batteux oder Boileau; dort fanden wir schäumende Kaskaden und Waldwasser; hier grüßen wir nur breite Ströme, schnurgerade Kanäle und hin und wieder einen seichten Morast. Dort die Verwilderung, hier die Verwässerung; dort Übermaß und Unordnung, hier Maß und Ordnung; dort das Ungeheuerliche, hier das Triviale; dort himmelstürmende Kräfte, hier fruchtbare Talente; dort im Schöpfungslärme grollende, einsam trotzige Begabungen; hier ein stiller wirkendes, aber weit verbreitetes Schaffen! In der That bietet die deklamatorische Jambentragödie seit Schiller's Tode einen einförmigen Anblick dar, obwohl sie die Überlieferungen der klassischen Tradition aufrecht erhielt, die Regeln des Geschmackes schützte und mit der Bühne und der Nation in fortdauernder Berührung blieb. Auch fehlte es dieser Richtung nicht an hervorragenden Talenten; aber die lyrische Dichtform, welche die dramatische fortwährend mit selbständigen Ergüssen durchbrach, die ebenso undramatische Breite der Reden und der Schilderungen, die Monotonie der dramatischen Darstellung und die im ganzen fehlende Größe der Gesinnung und der Begeisterung ließen diese Autoren nicht zu einer durchgreifenden und nachhaltigen Bedeutung kommen. Wie bei der ersten Gruppe oft Geist ohne Form, so hier oft Form ohne Geist. Die Form war indes meistens mit echter Kunst gewahrt; die Komposition einzelner dieser Tragödien ist vortrefflich; der Konflikt einfach und tragisch; die Sprache erhebt sich zu einer maßvollen und gediegenen Schönheit; aber es fehlt den Charakteren die Schärfe der Zeichnung, den Situationen die Prägnanz der Bedeutung, und Schiller's Genius schwebte verschattend über den Produktionen seiner Nachahmer; denn was sie nachahmten und nachahmen konnten, das war das warme, breit explizierte Pathos seiner Tragödien,

die lyrische Dithyrambik, die aber bei ihm in unnachahmlicher Weise mit den Gestalten verwachsen und überdies von dem seltenen Schwunge einer außerordentlichen Begabung getragen war. Hierzu kam, daß die Dramatiker dieser Richtung das Schiller'sche Vorbild äußerlich festhielten, ohne es innerlich durch den fortschreitenden modernen Geist zu bereichern und zu vertiefen. Die Führer dieser Richtung litten an der geistigen Seichtigkeit der Restaurationsepoche und an den Nachwirkungen der Romantik, welche die bunteste Stoffwelt prinziplos dem dichterischen Zugreifen preisgegeben hatte. Es schien gleichgültig, ob dem Stoffe ein in der Gegenwart nachzitternder Puls beiwohne, ob eine höhere geistige Bedeutung ihn adle; es genügte vollkommen, wenn sein buntes Kolorit einen für den ersten Augenblick fesselnden Reiz ausübte. Es wiederholt sich derselbe tragische Konflikt in verschiedenen Zeiten: diese Dichter griffen gewiß nach der entlegensten; erst spät wurden einige von ihnen in die Tendenzen der Gegenwart verstrickt.

Der Faden der pathetischen Jambentragödie geht von Schiller und seinen Zeitgenossen bis zur Gegenwart. Schon am Anfange dieses Jahrhunderts hatte das Wiener Dioskurenpaar Heinrich Joseph von Collin (1772—1811) und sein Bruder Matthäus von Collin (1779—1824), Professor in Krakau und später in Wien, geschichtliche Tragödien in Schiller'scher Art und Weise gedichtet, aber ohne seinen großen Schwung. Die Würde des antiken Kothurns erweckte nur eine erhabene Langeweile, denn es fehlte der heroischen Gesinnung dramatische Bewegung und psychologische Entfaltung; die Gesinnung kam fix und fertig zur Welt; sie war so gefestet, daß der Konflikt ihr gar nicht schwer wurde. So glichen diese Tragödien der Tonne des „Regulus“: der Held mit der Römerseele steckte darin und wurde in drei oder fünf Akten zu Tode gekugelt. Die Haupttragödie

Heinrich Josephs v. Collin: „Regulus“ (1802), der sich noch einige andere antike Stücke: „Coriolan“, „Polyxena“, „die Horatier und Curiatier“ anschlossen, hat den meisten Schwung, obschon auch hier ein wenig entwickelungsfähiger Heroismus mehr abspannend als fesselnd wirkt. Sein Bruder Matthäus besaß mehr deutsche Bravheit, als römische Gesinnung, und wählte daher auch mit Vorliebe seine Stoffe aus der vaterländischen und ungarischen Geschichte, obgleich er auch einen „Marius“ gedichtet hat. Die ersten welthistorischen Katastrophen am Anfange dieses Jahrhunderts legten edlen Dichtergemütern die patriotische Gesinnung nahe, die aber von mäßigen Talenten nicht mit dramatischem Fleisch und Blut bekleidet werden konnte. So war es nur ein müdes Echo des alten Kothurns, das uns aus diesen Stücken entgegentönte! Bei der Einfachheit eines gegebenen, aber weiter nicht ausgetragenen tragischen Konfliktes war von dramatischer Handlung und Spannung nicht die Rede, und trotz ihrer Einfachheit waren diese Stücke, wie viele andere dramatische Studien aus der Mythologie und Becker's Weltgeschichte, z. B. die Stücke von Weichselbaumer: „Dido“, „Menökeus“, „Oenone“, der praktischen Bühne unzugänglich, weil sie an dem Unbehagen eines ermüdeten Publikums scheitern mußten. Die Werke Heinrich Josephs von Collin gab sein Bruder gesammelt heraus (6 Bde., 1812—1814); die Werke des Matthäus erschienen später: „Dramatische Dichtungen“ (4 Bde., 1815—1817).

Wir haben schon früher gesehen, wie Theodor Körner und die Schicksalstragöden: Müllner, Grillparzer, Houwald, Zedlitz die Schiller'sche Dichtweise weiter fort- oder rückbildeten. Das bald sentimentale, bald energische Pathos einer metrisch geregelten Diktion, die sogenannte „schöne Sprache“, eine künstlerische Komposition, aber oft schablonenhafte Charakteristik und die vorwaltende Rücksicht auf die theatralische

Wirkung war allen diesen Stücken gemein. In gleicher Weise dichteten einige andere Dramatiker, Zeitgenossen der Tragöden, welche in einer von den Schlägen der Weltgeschichte erschöpften Epoche ein gespensterhaftes Familienschicksal heraufbeschworen, aber mit größerer Klarheit frei von diesen Verirrungen blieben. So August Klingemann (1777–1831), lange Zeit Direktor des Braunschweiger Theaters, „Theater" (3 Bde., 1808—20); „Dramatische Werke", (2 Bde., 1817), ein Dichter von Sprach- und Bühnengewandtheit, die sich indes beide nicht über ein mittleres Niveau der Bildung erheben. Er wählt gern in Zeit und Ort entlegene Stoffe und behandelt sie ohne exotischen Duft mit bühnenpraktischer Trockenheit. Sein „Ferdinand Cortez" erinnert unwillkürlich an Heine's Vitzliputzlipoesie; sein „Kreuz im Norden" behandelt den Sieg des Christentums über das Heidentum in altgotischer Zeit, ein undankbarer Stoff ohne Interesse für die Gegenwart! Er ist der äußerlichste, bühnenfertige Nachahmer der Schiller'schen Dramen — bald schwebt ihm „Tell", wie im „Wolfenschuß", bald „Wallenstein" oder eine andere Tragödie des großen Meisters vor. Auch an Stoffe des Gedankens, Faust, Ahasver, Columbus, Moses, Luther, wagte er sich, denen er mit seiner Bühnenschablone nicht gerecht werden konnte. Wo er selbständig dichtet, wie im „Femgericht", ergeht er sich in einer sinnlosen Ritterromantik voll wüster Verbrechen und sentimentaler Sühne.

Von den Schauspielen Eduard von Schenk's (3 Bde., 1829—35) hat „Belisar" (1826) die größte und nachhaltigste Wirkung hervorgerufen. Schenk war am 10. Oktober 1788 in Düsseldorf geboren, ging 1817 zur katholischen Religion über, trat in bayrische Zivildienste, wurde 1828 Minister des Innern, mußte 1831 zurücktreten wegen einer Zensurverordnung, die er ohne Wissen des Staatsrats er-

lassen, und starb am 26. April 1841 als Staatsrat in München. Schenk besitzt eine ausnehmende Virtuosität der Sprache; seine Helden und Heldinnen schütteln ottave rime, alle Arten von Jamben und Trochäen mit größter Leichtigkeit aus dem Ärmel, und die Versfontaine plätschert mit gleichmäßiger Geschwätzigkeit und ergießt ihren durchsickernden Staubregen über Gerechte und Ungerechte. Dabei stößt man nirgends auf eine Härte, nicht einmal auf eine Kühnheit, auf einen Gedanken mit Jupiters Blick, Blitz und Adlerskrallen, auf eine Metapher, die durch ihre Schlagkraft überrascht und begeistert: nein, richtig, klar, eben bewegt sich der Strom dieses Pathos, und wenn eine Metapher hineinfällt, so ist sie dem Lorbeer oder der Myrthe, dem Himmel oder der Hölle in bräuchlicher Weise entlehnt. Überdies haben die Trochäen im Drama etwas sehr Ermüdendes, indem sie zu kraftloser Wiederholung verleiten:

> Immer hör' ich seinen Namen,
> Immer hör' ich seine Stimme,
> Immer seh' ich seine Züge,
> Immer fühl' ich von dem Blitze
> Seiner Augen mich getroffen.

Dagegen ist die Komposition des „Belisar" trotz einiger allzu kühner Voraussetzungen mit dramatischer Kunst entworfen, und wenn ein Dichter von größerer Gestaltungskraft den Plan der Tragödie ausgeführt hätte, so würde er die in demselben enthaltenen Momente von außerordentlicher dramatischer Kraft und Größe zur vollen Geltung gebracht haben. Der sieggekrönte Belisar vor seinen Verleumdern und Richtern, der verbannte, geblendete Belisar den hereinbrechenden Feinden des Vaterlandes gegenüber, die ihn rächen wollen, und die er mit alter Heldenkraft in die Flucht schlägt: das sind durch den Plan des Ganzen gegebene Szenen von echter dramatischer Wirkung. Dem Dichter ist

die Verwebung der historischen und Familientragik zwar nicht mißlungen, aber dennoch bleiben zwei Gruppen stehen, die ein gesondertes Interesse in Anspruch nehmen. Belisar hat, nach der Fabel unseres Dichters, seinen Sohn aussetzen und töten lassen, infolge eines Traumes, den die Zeichendeuter dahin ausgelegt hatten, daß seine Gattin ihm einen Sohn gebären werde, der gegen ihn und sein Vaterland die Waffen tragen würde. Dafür hat ihm seine Gattin Antonia, welche dies erfahren, unauslöschliche Rache geschworen, vereinigt sich mit seinen Neidern und Feinden, verfälscht seine Briefe und macht es so möglich, daß Belisar des Hochverrates angeklagt, geblendet und ins Exil geschickt wird. Der Sohn Belisars aber lebt; er ist nicht getötet, nur ans Meer ausgesetzt und von Barbarenschiffen in die Ferne entführt worden; es ist sein Sklave Alamir, der seinem Triumphzuge gefesselt durch Byzanz folgte, der jetzt, um den gefeierten Helden zu rächen, die Barbaren in das griechische Reich ruft. Belisar erkennt seinen Sohn durch das beliebte „Erkennungskreuz“, gerade als dieser an der Spitze der feindlichen Horden steht; er beschwört ihn, sich von den Feinden des Vaterlandes zu trennen, welche nun auf eigene Hand hin verheerend weiterziehen; er stößt auf das römische Heer, dessen Führer ihm den Feldherrnstab in die Hand geben, und stirbt verwundet, nachdem er die Alanen in die Flucht geschlagen hat. Der Stoff enthält unleugbar Tragisches im antiken Sinne. Belisar erscheint zunächst als ein neuer Agamemnon, mit dem er sich auch selbst vergleicht. Weil er das eigene Kind geopfert, weiht die Gattin ihn rächend dem Verderben. Dann aber ist er wie Coriolan der sieggekrönte Feldherr, den der Undank des Vaterlandes in die Verbannung stößt. So ist er gleichsam der Held einer doppelten Tragödie, die sich zwar in der über ihn hereinbrechenden Katastrophe zur Einheit zusammenfügt, aber doch

bald die eine, bald die andere Seite der tragischen Bedeutung gesondert herauskehrt. Das große geschichtliche Pathos wird durch sentimentale Momente, die Begeisterung durch die Rührung abgeschwächt. Dem Kaiser Justinian, dessen Monolog

Seit mich der Orient als Herrscher grüßt

an den Monolog der Elisabeth in Schiller's „Maria Stuart" erinnert, ist vom Dichter vergönnt worden, seine imperatorische Staatsweisheit in Jamben auszusprechen, weil die Trochäen dem großen Gesetzgeber doch einen zu elegischen Anstrich gegeben hätten. Dadurch hat sein Bild, wie das der beiden Ankläger Eutropius und Rufinus, deren schwarze Seele ebenfalls nicht in Trochäen hinschmelzen durfte, etwas mehr dramatischen Halt gewonnen. Von den übrigen Dramen Eduards von Schenk verdient noch „die Krone der Cypern" Erwähnung, in welcher besonders einige Liebesduette mit lyrischem Nachtigallenschlage lange Zeit den Applaus des Publikums herausforderten; denn auch dies Stück war, wie der „Belisar", viele Jahre hindurch auf dem deutschen Bühnen-Repertoire stereotyp.

An Geschmack und Sprachgewandtheit ebenbürtig, reiht sich an Eduard von Schenk ein jüngerer Dichter, dessen „Sämtliche Werke" nebst einer biographischen Einleitung (1855) von jenem herausgegeben wurden. Michael Beer, geb. am 19. August 1800 zu Berlin, studierte in Berlin und Bonn, hielt sich später oft in Paris und in Italien auf und starb am 22. März 1833 in München. Er war der Bruder des mit Recht gefeierten Komponisten Meyerbeer, dessen europäischen Ruhm der Dichter nicht erreichen konnte. Denn auch ihm fehlte es, wie seinem Gönner Schenk, an durchgreifender Gestaltungskraft und an jener hinreißenden dichterischen Magie, welche jene zwar nicht zu ersetzen vermag, aber wohl vergessen läßt. Beer's erstes Werk war

die antike Studie „Klytämnestra“ (1819), die bei ihrer Aufführung am Berliner Hoftheater einen nicht ungünstigen Erfolg hatte. Bedeutender, als dies sein erstes, und auch als sein letztes Stück: „Schwert und Hand“, ist sein einaktiges Trauerspiel: „der Paria“ (1823) und seine fünfaktige Tragödie: „Struensee“ (1829). Der „Paria“ ist wohl seine beste Dichtung; die Komposition ist gedrungen und dramatisch ineinandergreifend, das Kolorit poetisch, die Sprache der Leidenschaft nicht ohne Kraft. Über dem ganzen Stücke schwebt die dumpfe Tragik des Proletariats, die nicht bloß an die Ufer des Gangesstromes gebannt ist, sondern in allen Zonen und Zeiten die Opfer ihres Verhängnisses begrüßt. In dieser Tragik liegt, wenn sie ihrem idealen Gehalte nach aufgefaßt wird und nicht in ekeln Bettlerlumpen vor uns hintritt, eine welthistorische Bedeutung; denn diese Parias und Heloten, diese hundertnamigen Sklaven des Elends, sind gleichsam die heruntergebrannten Schlacken im Feuerofen der Kultur; sie sind „das Futter für Pulver“, das der Weltgeist nicht nur in den Schlachten des Krieges, sondern auch in den Schlachten des Friedens braucht, und auf ihr unfreiwilliges Heroentum drückt die dunkel waltende Notwendigkeit, die nie den einzelnen verschont, ihr tragisches Siegel. So ist die Idee des „Paria“ groß und bedeutend. Ebenso ist die Wahl eines entlegenen Stoffes vollkommen gerechtfertigt, wenn er von einer auch in unserer Gegenwart lebendigen Idee getragen wird, während gerade die Erscheinung dieser Idee in der Gegenwart viel Unschönes und Verletzendes hat. Solche Stoffe brauchen die Verklärung der Ferne. Ihre Versöhnung liegt in dem unzerbrechlichen Adel der Menschenwürde, der siegreich alle Schranken des engherzigen Kastenwesens überfliegt und auch das widerstrebende Vorurteil zur Anerkennung seiner höheren Bedeutung zwingt. Der „Struensee“ von Michael Beer hat

geringeren Wert, obschon er später unter den Auspizien der Musik seines Bruders wieder die deutschen Bühnen betreten hat. Der Heros einer gewaltthätigen Freisinnigkeit, der despotische Aufklärungsminister, ein Opfer einer unzeitigen Liebe und zahlreicher verletzter Interessen und Hofintrigen, gehört ohne Frage zu den interessantesten Charakteren des vorigen Jahrhunderts. Doch der Michael Beer'sche „Struensee" hat keine Spur jener bedeutenden und dämonischen Elemente, welche sich an die historische Gestalt knüpfen. Er ist ein glatt rasierter Jambenheld, der seine pathetischen Geberden in wasserhellen Versen spiegelt. Wir hören viel von seinen Intentionen, von seiner Bedeutung; aber wo er selbst erscheint, da zeigt er kein charakteristisches Leben, da hängen ihm nur einige mit richtig skandierten Versen beschriebene Papierstreifen aus dem Munde. Das schön Gesagte und richtig Empfundene giebt noch kein individuelles Interesse; dazu bedarf der Charakter dramatischer Lebendigkeit und jener unsagbaren Eigenheit, durch welche der Odem des Genius seine Menschen schafft. Zwar darf in der Tragödie das Eigene nie ins Eigensinnige ausarten; ein Fehler, den die entgegengesetzte Richtung des Dramas nicht immer vermieden; aber ebensowenig darf uns ein Charakterskelett ohne Fleisch und Blut entgegentreten. Die Handlung selbst verstattete eine spannende Verwickelung und überraschende Katastrophen, doch ließ hier den Dichter das dramatische und theatralische Geschick im Stich. Die Simplizität, mit der die Begebenheiten sich folgen, ist wenig künstlerisch. Ebenso undramatisch ist die in Rührszenen austönende Tragik des Kerkers; die Korrektheit und der Adel des dramatischen Stils sowie die Lebendigkeit der Volksszenen können den fehlenden Nerv der Charakteristik und energischen Spannung nicht ersetzen.

Origineller, als Schenk und Beer, weniger bühnengerecht, großartiger in der Konzeption und kräftiger im dramatischen Stile ist Friedrich von Üchtritz (geb. in Görlitz am 12. September 1800), 1828 Assessor in Trier, 1829 in Düsseldorf. Er schied 1833 aus dem Staatsdienste, zog sich nach Görlitz zurück, wo er am 15. Februar 1875 starb. Seit seinem ersten Drama „Chrysostomus" (1823) hatte er mehrere Tragödien erscheinen lassen, von denen indes nur sein „Alexander und Darius" (1827) und sein dramatisches Gedicht: „die Babylonier in Jerusalem" (1836) hervorgehoben zu werden verdienen. Die erste Tragödie hatte den Beifall Tieck's gewonnen, der sie mit einem Vorworte in die Öffentlichkeit einführte. In der That waren die Jamben von Üchtritz schärfer geprägt; es war mehr Plastik, mehr dramatischer Faltenwurf in ihnen, als in vielen gleichzeitigen Produktionen, und in „Alexander und Darius" fanden sich einige Stellen, die geschichtliche Größe atmeten. Doch das mehr konzentrierte Wesen des Dichters erinnerte an einen anderen Dramatiker, dem er an Sprödigkeit der Auffassung und einer künstlerischen Starrheit, die schwer in gewinnenden Fluß zu bringen war, verwandt ist und mit dem er auch in persönliche Beziehungen trat, an Karl Immermann. Er teilte die Ungunst, welche die Muse des Düsseldorfer Dramatikers verfolgte; denn er hatte mit diesem die Vorliebe für große und pathetisch extravagante Stoffe und eine wenig angemessene, nüchtern reservierte Behandlungsweise derselben gemein. So enthalten z. B. „die Babylonier in Jerusalem" großartige geschichtliche Tableaus; es treten Gestalten auf, wie der Eroberer Nebukadnezar und der Prophet Jeremias, ekstatische Charaktere, wie Mirjam; die ganze Wildheit der Zerstörung bricht mit erschütternden Katastrophen am Schlusse herein, und dennoch macht das alles nur den Eindruck versteinerter Gruppen.

Diese Tragödien von Üchtritz sind dramatische Skulpturwerke: es fehlt ihnen bei pathetischer Stellung und bezeichnender Geberde doch das dichterisch beseelte Auge. Nicht als ob sie ohne breite Ergüsse wären; aber diese sind entweder, wie die Reden des Jeremias, biblische Paraphrasen oder chronikenartige Erzählungen oder der Ausdruck einer Verzücktheit, die in ihrer alttestamentlich treuen Färbung wenig Sympathien finden kann. Denn jeder Charakter, jede Leidenschaft ist hier innerlich gebrochen und der eigenen Kraft beraubt durch die Verherrlichung des künftigen Messiastums, das alle diese Gestalten ohne eigenen Schwerpunkt in ekstatischen Wirbeln wie Sand der Wüste vor sich hertreibt[1]).

Die fruchtbarsten und bedeutendsten Dramatiker dieser Richtung sind Ernst Raupach aus Straupitz in Schlesien und Joseph Freiherr von Auffenberg aus Freiburg im Breisgau. Ernst Raupach war am 21. Mai 1784 zu Straupitz bei Liegnitz geboren, hatte sich vom Jahre 1805—1822 teils als Hauslehrer, teils als Professor der Philosophie in Rußland aufgehalten und lebte später nach einer Reise nach Italien bis zu seinem Tode (am 18. März 1851), meistens in Berlin als Hofrat, seit 1842 Geheimer Hofrat. Seine Produktivität war unerschöpflich, sein dramatisches Talent bedeutend; aber ihm fehlte der Nerv geistiger Größe, der erst die klassischen Heroen der Nation schafft. In der späteren Zeit beutete er seine Begabung in fast industrieller Weise aus, indem er selbst auf die Schnellfertigkeit seiner Produktion, auf die improvisatorische Gewandtheit, mit der er Tragödien aus dem Ärmel schüttelte, einen behaglichen Nachdruck legt. Produktivität ist ohne Frage

[1]) Vergl. „Erinnerungen an Friedrich von Üchtritz und seine Zeit in Briefen an ihn und von ihm“. Mit einem Vorwort von H. von Sybel (1884).



gerade bei dem dramatischen Dichter ein günstiges Zeugnis für seine Begabung; denn die Fülle der Stoffe, die dem Talente entgegentritt, wo die Talentlosigkeit vergeblich auf Entdeckungsreisen ausgeht, die rasche Gliederung und Gestaltung derselben durch eine wahrhaft dramatische Intuition, die Kraft, zu organisieren und in einem Gusse lebensvoll zu schaffen, was vor der Seele steht: das ist so wesentlich für die Bedeutung eines Talents, daß man mit Recht an einer Produktionskraft irre wird, welche Jahre lang über einem Stoffe brütet oder nach Löwenart nur ein Junges zur Welt bringt. Alle großen Dramatiker von Sophokles bis zu Shakespeare sind produktiv gewesen. Freilich beruht ihre Unsterblichkeit nicht auf der Masse ihrer Produktionen, von denen viele vergessen sind, manche nur den Schlummer oder die Mißgriffe des Genius bezeugen; aber es war doch gerade die rastlos zugreifende Schöpfungskraft, der auch das Höchste gelungen ist! Nur darf dies nie in eine äußerliche und mechanische Auffassung ausarten, wie es zum Teil bei Raupach der Fall ist, der sich etwas darauf zugute thut, in vierzehn Tagen einen „Hohenstaufen" fertig vom Stapel laufen zu lassen! Trotz dieser dramatischen Dampffabrikation, welche an Kotzebue erinnert, besaß Raupach keineswegs eine charakterlose Geschmeidigkeit und Fügsamkeit in das Modische, wie Kotzebue; man würde seinem Charakter Unrecht thun, wollte man ihn mit diesem in eine Linie stellen. Im Gegenteil, Raupach besaß eine eigensinnige Starrheit, welche auch seinen meisten Charakteren aufgeprägt ist; man darf ihm nicht nachsagen, daß er durch seine Dichtungen den Sinn der Nation verweichlicht habe. Es geht ein männlicher Geist durch sie hindurch, dem es nur an poetischer Konzentration fehlt. Gerade diese Starrheit, die ihm oft ein diktatorisches Ansehen gab, rief die jungdeutsche Revolte gegen ihn hervor, die mit kritischer Ausdauer an seinem Sturze

arbeitete. Raupach war in jener Zeit der Souverän der norddeutschen Bühnen, während seine gut protestantische Art und Weise, in den „Hohenstaufen“ den Klerus und die Päpste zu charakterisieren, diese nationalen Tragödien von den meisten süddeutschen Bühnen verbannte. Besonders in Berlin war seine Bühnenherrschaft unumschränkt; doch die jüngeren Talente wollten Platz haben für sich selbst. Hierzu kam die Verwässerung, die Raupach's Talent gerade in den „Hohenstaufen“ charakterisiert und welche den kritischen Stürmern und Drängern die willkommensten Angriffspunkte bot. Noch verderblicher wurde ihm seine Abneigung gegen alle Gedanken und Tendenzen, welche die Zeit bewegten: eine Abneigung, die sich anfangs in einer etwas gewaltsamen Indifferenz, zuletzt in einer feindlichen dramatischen Polemik offenbarte. Raupach wußte nicht den edlen Gehalt, der aus den geistigen Schachten des Jahrhunderts zu Tage kam, von seinen vergänglichen Schlacken zu sondern. Wenn auch in seinen ersten Tragödien der humane Geist Schiller's waltet, so trat er doch später jedem, auch dem berechtigten Streben nach Emanzipation mit einer Strenge und Härte entgegen, die allzu lebhaft an eine wenig deutsche Bildungsschule erinnerten. So kam es, daß es den beweglichen und glänzenden jungdeutschen Talenten rasch gelang, sein Renommee anzugreifen und zu stürzen, und zwar mit leichterer Mühe, als die jungen Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts die Autorität Gottsched's gestürzt haben. Die rasche Vergänglichkeit einer so hoch gepriesenen dichterischen Bedeutung mag uns mit Wehmut erfüllen, mit um so größerer Wehmut, je mehr das Talent und die Leistungen des Dichters selbst oft in unbilliger Weise unterschätzt wurden; aber wir erkennen hier wiederum das litterargeschichtliche Weltgericht, das jeden Dichter trifft, der nicht auf der *Höhe seiner Zeit* steht, im Brennpunkte ihres Lebens und Strebens, und mit geistiger

Mächtigkeit ihre Gedanken in ewige Gestalten bannt. Nur die geistige Höhe schützt vor dem Untergange; nur der Ararat vor der Sündflut. Dennoch wird der Litterarhistoriker dem Talent des Dichters gerecht werden müssen; denn je größer das Talent, desto anschaulicher die Lehre, daß eine höhere geistige Macht das Talent beseelen muß, wenn es sich dauernd bewähren soll.

Die produktive Thätigkeit Raupach's[1]) läßt sich in drei Epochen sondern, die freilich keine Stadien innerer Entwickelung, am wenigsten Stufen eines erfreulichen Fortschrittes sind, aber doch durch ganz bestimmte Merkmale unterschieden werden. Allerdings finden sich in den späteren Epochen Nachzügler der früheren, und die komische Muse Raupach's geht unterschiedlos durch alle drei hindurch. Die erste Epoche umfaßt die Tragödien des reinen Stils, in denen uns ein allgemein menschlicher Konflikt zwischen zwei sittlichen Mächten meistens auf glücklich koloriertem, historischem oder nationalem Hintergrunde vorgeführt wird; die zweite umfaßt den großen Zyklus nationaler Tragödien im Charakter der Shakespeare'schen Historien; die dritte wird durch Tendenzstücke charakterisiert, in denen ein lange verhaltener Groll gegen die politische und soziale Richtung der Zeit zu dramatischem Ausbruche kommt. Im ganzen bewegt sich das Talent Raupach's in absteigender Linie, wie es eben bei dem Mangel an einem wahrhaft großen Streben und an einem geistigen Zentrum auch glücklichen Begabungen ergeht. Bei einer Produktivität, wie sie Raupach bewiesen, ist es ebenso unmöglich wie unnötig, jedes einzelne Werk zu zergliedern; und wenn auch ein kritisches Dezimieren allzu gewaltthätig wäre, so darf sich

[1]) Ernst Raupach, „dramatische Werke ernster Gattung" (18 Bde., 1830—1844); „dramatische Werke komischer Gattung" (4 Bde., 1829—1835).

die Litteraturgeschichte doch auf die hervorragenden und charakteristischen Erscheinungen beschränken.

Zu den Tragödien der ersten Epoche gehören: „Die Fürsten Chawansky“ (1818), „Die Erdennacht“ (1820), „Die Gefesselten“ (1821), „Die Königinnen“ (1822), „Der Liebe Zauberkreis“ (1824), „Die Freunde“ (1825), „Isidor und Olga“ (1826) und „Rafaele“ (1828). Es sind darunter wahrhaft schöne und verheißungsvolle Blüten deutscher Dramatik. Was sie meistens charakterisiert, ist die künstlerische Einheit und Klarheit der Komposition, die dramatische Steigerung der Entwickelung, eine sichere, weder zu Kleinkrämerei herabsteigende, noch zu Bizarrerien greifende Motivierung, eine sich nicht vordrängende technische Gewandtheit. Auch die Originalität der Erfindung ist anzuerkennen, indem Raupach sich bei seinen Situationen und Verwickelungen an keine fremden Muster anlehnt. Sein Stil ist oft zu lyrisch wuchernd, stets aber von Überschwenglichkeiten frei, zu breit, aber nie gesucht, oft monoton, selten trivial. Es ist für diese wie für alle Raupach'schen Stücke charakteristisch, daß sich das dramatische Leben auf einzelne Situationen konzentriert und daß es dem Dichter nie gelingen wollte, es gleichmäßig über die ganze Handlung auszubreiten. Manche unerquickliche Reflexion, mancher undramatische Wechselgesang, manche langatmige rhetorische Stelle muß überwunden werden, ehe wir uns zu einer dramatisch ergreifenden Situation durchschlagen, in welcher dem Dichter der Ausdruck der Leidenschaft in überraschender Weise gelingt. Die Reflexionen Raupach's sind ohne Glanz und Tiefe, meistens von einer matten Skepsis getragen, nie mit drastischer Gewalt aus dem innersten Wesen eines Charakters herausgeboren. Müßige Reflexionen aber sind störend im Drama, wenn sie nicht den Charakter oder die Situation vertiefen. Was soll man z. B. zu den endlosen

Monologen in „Die Fürsten Chawansky" sagen, in denen jede Empfindung sich bis auf den letzten roten Heller ausbeutelt und alles dramatische Interesse von dieser unersättlichen Geschwätzigkeit absorbiert wird? Es ist bezeichnend für Raupach, daß gerade seine Erstlingswerke an einer so außerordentlichen Redseligkeit leiden. Andere Dichter beginnen abrupt, mit Orkan und Wolkenbruch; Raupach beginnt mit einem ermüdenden Landregen, der sein triefendes Wolkennetz über den eintönigen Himmel spannt, der den ganzen dramatischen Boden durchweicht, sodaß er keinen festen Tritt gestattet. Er wußte sich zwar später mehr einzuschränken; aber es blieb doch stets ein unerquicklicher Rest undramatischer Schönrednerei. Wir wollen hier nicht näher eingehen auf das würdig gehaltene Drama: „Tasso's Tod", eine Nachblüte Goethe'scher Poesie; nicht auf „Der Liebe Zauberkreis", ein Drama, welches Ottos III. Römerzug behandelt, ein auch später von Mosen und Klein gewählter Stoff; nicht auf „Die Königinnen", eine lyrische Gespenstertragödie mit traumhaften Greueln, die mit einem Kirchhofchor der Toten beginnt und in welcher der Geist einer gemordeten Königin als dramatisches Agens umgeht und nicht eher rastet, bis die neue Königin selbst den von Verbrechen zu Verbrechen taumelnden König, den Mörder der ersten Gattin, umgebracht hat; auch nicht auf „Rafaele", eine türkisch-griechische Tragödie mit unerlaubten Spielen des Zufalls; wir wollen zwei Dichtungen, welche wohl die besten aus dieser Epoche sind, herausgreifen, um durch ihre Analyse die Raupach'sche Dichtweise in ihren Vorzügen und Mängeln klar zu machen: „Die Erdennacht" und „Isidor und Olga". Die „Erdennacht" und die „Freunde" behandeln denselben tragischen Konflikt zwischen der Menschen- und Bürgerpflicht, der in schroffster historischer Fassung dem ebenfalls von Raupach

und neuerdings von Arthur Müller und Hans Marbach behandelten „Timoleon“ zu Grunde liegt und schon im älteren Brutus, der seine Söhne hinrichten ließ, einen erschöpfenden Ausdruck gefunden hat. Die Kollision zwischen der natürlichen Sittlichkeit, welche auf den Banden des Blutes ruht, und für welche ebenfalls das Recht einer durch ihre Dauer geheiligten Empfindung, das Recht der Freundschaft eintreten kann, und zwischen jener vergeistigten Sittlichkeit, welche uns an das Vaterland, an den Staat, an die politische Überzeugung knüpft, ist vollkommen tragisch. „Die Erdennacht“ führt uns nach Venedig. Der Doge Faliero hat sich mit Contarini und einigen anderen Edeln gegen die aristokratische Verfassung Venedigs verschworen und will sich zum unumschränkten Herzoge ausrufen lassen. Sein Sohn Rinaldo, mit Contarini's Tochter Klara verlobt, erfährt von diesem etwas raschen und polternden Alten den Plan und die ganze Verschwörung, die ihm der Vater geheim gehalten hat. In seiner Seele beginnt nun der Kampf, der den tragischen Inhalt des Ganzen bildet. Soll er schweigen und die Revolution zum Ausbruch kommen lassen? Soll er seiner Bürgerpflicht gehorchen, die Verschwörung anzeigen und Vater und Schwiegervater ins Verderben stürzen? Ratlos fragt er seinen Lehrer, seine Geliebte um Rat, indem er die Kollision als erdichtet hinstellt; er fragt den Prior eines Klosters, der für ihn zu beten verspricht. So auf sich selbst angewiesen, nach einsamer Kirchhofbetrachtung, entschließt er sich, einem der bedrohten Edeln die Verschwörung anzuzeigen. Er klopft zur Nachtzeit mit Ungestüm an die Thüre Leoni's, und nachdem ihm dieser versprechen mußte, das Leben der Verschworenen zu schonen, verrät er den Vater und Schwiegervater. Leoni kann sein Versprechen nicht durchsetzen; jene beiden werden zum Tode verurteilt; der Verlobte stirbt vor Gram. Rinaldo wird von den Geretteten selbst als Verräter und unnatür-

licher Sohn mit Abscheu behandelt; er ruft das Volk auf, um das Leben seines Vaters zu retten, doch der revolutionäre Sturm wendet sich bald gegen ihn selbst, als die Menge erfährt, daß er die Blutschuld auf sein Haupt geladen; alles flüchtet vor ihm wie vor dem schwersten Verbrecher: sein treuester Diener, die Priester an der Leiche Klaras, selbst die Totengräber auf dem Kirchhofe. Rinaldo ersticht sich auf seines Vaters Grabe. Das ist „die Erdennacht", in deren romantische Dämmerung Raupach diesen Konflikt getaucht, die Nacht der zweifelnden und schwankenden Seele, in der die große, edle That und das Verbrechen sich oft so täuschend ähnlich sehen und die aufopfernde Erfüllung der schwersten Pflicht ein unauslöschliches Brandmal auf die Stirn drückt. Die Komposition ist einfach und vortrefflich, obgleich die Kollision im wesentlichen innerlich bleibt, und wir deshalb mehr ein dramatisches Seelengemälde erhalten. Es ist indes das echte aristotelische Mitleid, welches wir dem Helden und seinem Schicksale schenken. Was nun aber die Durchführung betrifft, so fehlt ihr das, was wir dramatische Motivierung nennen möchten, und was bei Raupach oft durch eine ungehörige Lyrik verdrängt wird. Das Stück beginnt mit einem Liebesduett in gereimten Trochäen. Die Liebe zwischen Klara und Rinaldo gewinnt aber erst ein tragisches Interesse, das nicht hinlänglich ausgebeutet ist, seitdem Rinaldo sich entschlossen hat, auch den Vater der Geliebten und sie selbst seiner höheren Pflicht zu opfern. Statt dessen mußte Rinaldo am Eingange in einer dramatischen Weise mit seiner thatkräftigen Begeisterung für das Vaterland eingeführt werden; denn wie sollen wir sonst bei dem süßen Liebesschwärmer an eine so heldenhafte, alles opfernde Entscheidung glauben? Diese Art der dramatischen Motivierung, der anschaulichen, realistisch durchgreifenden Zeichnung läßt Raupach meistens vermissen, indem er ent=

weder statt dessen nur durch die Rede zeichnet oder den Konflikt, unabhängig vom Charakter, ganz unverhofft durch die Ereignisse eintreten läßt. Die Tragödie bewegt sich bis zum Verrate Rinaldos in aufsteigender Linie; wir sehen den Kampf, die wachsende Gärung seiner Seele, welche den Entschluß gebiert. Nach der Entscheidung aber stürmt die Skepsis, die vorher hemmend gewirkt, durch das Urteil der ganzen Welt vertreten, siegreich auf ihn ein und treibt ihn ins Verderben. Dieser eigentümliche Gang der dramatischen Entwickelung, die sich gleichsam in einer Kurve bewegt, ist dabei mit reichen, dichterischen Schönheiten ausgestattet.

Ähnlich wie in der „Erdennacht" ist die tragische Kollision in der Tragödie: „Die Freunde."

Aus dem Parteienkampfe der italienischen Freistaaten führt uns „Isidor und Olga" in die Barbarei russischer Zustände und schöpft den tragischen Konflikt aus der partikularen Gesetzgebung dieses Reiches, aus den eigentümlichen Satzungen der Leibeigenschaft. Es ist zwar ein oft verbrauchtes Motiv, daß zwei Brüder von gleicher Liebe zu einem schönen Weibe entbrennen — wir erinnern nur an die „Braut von Messina" und an „Die Albaneserin;" aber hier ist dies Motiv tragisch gefärbt durch einen tieferen Konflikt zwischen der positiven Satzung und der freien Menschenwürde. Isidor ist nur der Halbbruder des Fürsten, und weil er eine Leibeigene zur Mutter hat, diesem selbst als Leibeigener zugehörig. Er ist ein gebildeter Künstler, der in Italien sich in Olga verliebt und ihre Gegenliebe errungen hat. Auch der Fürst liebt Olga mit heißer Leidenschaft, die ihn dazu führt, dem Halbbruder Isidor den versprochenen Freibrief zu verweigern, ihn als Lakaien in die Livree zu stecken, ihn überhaupt als seinen Sklaven nach dem strengen Rechte des Landes zu behandeln. Beide gehen in diesem Kampfe, der mit echt dramatischer

Steigerung ausgeführt ist, unter; sie fallen im Zweikampfe. Der Leibeigene Ossip, der die Leidenschaft in der Brust des Gebieters zu heroischen Thaten anstachelt, vertritt die dumpfe Racheluft des Unterdrückten, den Neid, die Schadenfreude, die Bosheit des Gesetzlosen, der so viele Opfer als möglich in die Sphäre der eigenen Erniedrigung herabziehen will; aber ohne alle Verzerrung und Vertierung, sogar mit einem Anfluge menschlichen Gefühles, der seine Handlungsweise uns begreiflich macht. Aus diesem Charakter hätten die Kraftdramatiker einen ungeheuerlichen Kaliban gemacht, während Raupach in dieser Zeichnung Maß und Geschmack bewährt, die sich überhaupt in einer klaren, von allen falschen, selbst üppigen Metaphern gänzlich freien Sprache offenbaren. „Isidor und Olga" ist Raupach's einziges von modernem Geiste beseeltes Emanzipationstrauerspiel; denn die Versöhnung, die über den Opfern schwebt, ist die Erlösung der Menschheit von unwürdigen Banden. Die erwähnten Tragödien darf die deutsche Litteratur in den Musterschatz ihrer Dramatik aufnehmen. Sie erinnern weder an Schiller, noch an Shakespeare; ihre Komposition ist nicht so grandios, aber von wahrhaft künstlerischer Einheit; sie sind ungezwungen aus einem Gusse von einem Dichtergeiste durchweht, der zwar nirgends imposant und bewältigend erscheint, aber uns dafür stets liebenswürdig und geschmackvoll anmutet.

Eine neue Epoche von Raupach's dramatischer Thätigkeit bezeichnen seine „Hohenstaufentragödien" (8 Bde., 1837—1838), ein umfangreicher Cyklus, in welchem er sich auf die hohe See der Weltgeschichte hinauswagte. Er hatte früher schon für seine Stoffe meistens einen historischen Hintergrund gewählt, aber sich nicht an die Geschichte selbst in ihrer ganzen Größe, in ihren erhabenen Kollisionen gewagt. Die historische Tragödie erfordert indes eine wesentlich verschiedene Gestaltung; es handelt sich in ihr um den

Zusammenstoß geistiger Mächte, die in einer bestimmten Nationalität oder einem bestimmten Prinzip ihren Ausdruck finden; die Persönlichkeit des Helden ist mit einer dieser Mächte verwachsen, und bei seinem Untergange liegt die Versöhnung in der Hand des fortschreitenden Weltgeistes. Wenn auch jeder Dramatiker die Kollision klar hinstellen soll, so läßt sich in der historischen Tragödie doch nicht mit so einfachen und schlagenden Zügen und Gegenzügen verfahren, wie in der dichterisch erfundenen, in welcher der Dichter sich frei kunstvoll verschlungenen Kombinationen überlassen kann. Es sind hier die Spielanfänge und Spielendungen meistens gegeben und nur die Mitte gestattet einen freieren Verlauf des dramatischen Schachspiels. Es giebt Daten, die so unerschrocken feststehen, daß keine poetische Lizenz sie zum Wanken bringen kann. Schon die Sprödigkeit der Geschichte und ihre unvermeidlichen Hemmungen verlangen einen anderen Maßstab für die historische Tragödie, in deren erhabenem Dome ein episches Nebenschiff ebenso berechtigt ist, wie in der anderen eine lyrische Seitenkapelle. Hier braucht der Tragiker Napoleonische Massenoperationen. Schiller konnte wohl in den „Räubern“ und in der „Braut von Messina“ die strenge Einheit des Konfliktes bewahren, aber nicht in „Don Carlos“ und im „Wilhelm Tell“. Der Held steht hier nicht allein in einem persönlichen sittlichen Konflikte; er steht mitten in einer kämpfenden Welt, von der auf seinen Kampf erst der Glanz geistiger Bedeutung herüberstrahlt; er ist mehr der Mittelpunkt einer Gruppe, als ein isolierter Fechter; er braucht Gestalten, die ihn erläutern, ergänzen; die umfassende Handlung verlangt eine größere Zahl von Karyatiden; die künstlerische Ökonomie darf hier einem größeren Luxus der Produktion weichen. In der dichterisch erfundenen Tragödie muß jede Gestalt sich persönlich legitimieren, was ihren Anteil am Fortschritte der

dramatischen Handlung betrifft; in der historischen hat sie schon als charakteristischer Repräsentant der Masse ihr gutes Recht. Die historische Tragödie erfordert große und bedeutende Züge; sie läßt sich einmal nicht auf das Niveau der gewöhnlichen Konflikte herabdrücken. Die Geschichte steht auf einem Piedestal von Leichen; der Tod ist ihr familiärster Agent, während im bürgerlichen, im Familiendrama der Tod stets die letzte, finster hereindrohende Katastrophe bildet. So muß der Hauch einer erhöhten Begeisterung, wie er das nationale Leben in allen seinen großen Krisen und Katastrophen durchweht, von vornherein die Segel des historischen Dramatikers schwellen. In der Geschichte geht oft ein Konflikt Jahrhunderte hindurch: so der Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche, weltlicher und geistlicher Macht, dessen Träger auf der einen Seite alle Herrscher aus dem glorreichen Hause der Hohenstaufen waren, so daß sich der ganze Dramen-Cyklus, der sie behandelt, zu einer tragischen Einheit zusammenfaßt. Wenn dies dem Dramatiker, der sich an einen so großen und umfangreichen Stoff wagt, ein günstiges und verlockendes Horoskop stellt, so ist auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß die Hohenstaufen zwar der nationalen Tradition angehören, aber einer Vergangenheit, welche keine Seite der Gegenwart abspiegelt. Raupach's Griff war überdies zu kühn für sein Talent. Wir haben bereits gesehen, wie glücklich er einfach tragische Stoffe gestaltete. Hier traten ihm nun grandiose Stoffe entgegen, spröde, massenhaft, schwergefügig; mit richtigem Takte wußte er sie zunächst zu gliedern und große Einschnitte für die einzelnen Tragödien zu finden, indem er den ersten Friedrich in fünf, den zweiten in vier große fünfaktige Trauerspiele zerfällte und für jedes einzelne einen historischen und dramatischen Mittelpunkt suchte. Auch fehlte es ihm nicht an der Gabe, aus einzelnen Andeutungen

der Geschichte dramatische Situationen zu gestalten und mit glücklichem Einschlage in das größere Ganze zu verweben, überhaupt auch das Unscheinbarste für seine Zwecke zu verwerten. Dann mag man bereitwillig anerkennen, daß er einzelne dramatische Effekte glücklich und einfach ausgebeutet und auch, besonders in den letzten Dramen, in Charakterdarstellung und Gruppierung zum Teile Treffliches geleistet hat. Doch wenn schon in seinen früheren Tragödien sein Talent sich mehr auf einzelnes, auf die durchschlagenden Szenen und Situationen, für die er selbst ein warmes Interesse mitbrachte, verteilte und das übrige mit einer gewissen Ungunst farblos und monoton behandelt wurde, so gilt dies noch mehr von den „Hohenstaufen", in denen ein großer, unüberwundener Rest empirischen Stoffes mit monotoner Langeweile erdrückend wirkt, da nicht einmal die geschichtlichen Aktenstücke überall mit Fleisch und Blut bekleidet sind, sondern oft in dürrer Nacktheit vor uns hintreten. Raupach's Talent ist mehr psychologisch; es hat kein großes Gestaltungsvermögen, keine epische Ader. Mit der Lyrik war bei diesem Stoffe wenig anzufangen; und so zeigte sich ein großes Mißverhältnis zwischen demselben und der Begabung des Dichters. Raupach fehlte das Imperatorische im Stile, das Grabbe ohne Frage besaß; ihm fehlte die drastische Charakteristik, die unentbehrlich ist, wo es gilt, bei der Fülle auftretender und rasch vorüberziehender Gestalten jede einzelne mit wenigen scharfen Zügen abzuschatten; ihm fehlte der geniale Humor, der wunderbar erleuchtend aus dem verworrensten Getümmel aufblitzt und auch das unerquicklich Stoffartige der Geschichte belebt. Hierzu kam die große Flüchtigkeit der Behandlung, welche über minder Bedeutendes fast spurlos hinwegging, so sehr man auch die gleichmäßige Glätte des Ausdruckes und die freilich nur archivarische Klarheit der Motivierung bewundern mochte.

Raupach vergaß nichts in der Eile; aber man konnte dennoch die Eile nicht vergessen. Es war so wenig drastisch herausgearbeitet, was selbst sein Talent bei größerer Ruhe bedeutender gestaltet hätte; es kamen so viele ermüdende Wiederholungen vor, die sich vermeiden ließen. In der That übersteigt die Zahl der Unglücksboten und Hiobsposten in den „Hohenstaufen" das erlaubte Maß; und alle werden in ähnlicher Weise begrüßt oder führen sich selbst mit denselben Phrasen ein. Dabei hat Raupach noch ein kleines Steckenpferd, das er gern besteigt, wenn ihn der welthistorische Pegasus abgeworfen hat. Es ist dies eine rationalistische Glaubensansicht, die er mit warmem Eifer ebenso gegen die starren kirchlichen Satzungen, wie gegen die atheistische und materialistische Weltanschauung verteidigt. Es müssen daher immer einige wüstgesinnte Freigeister auftreten, die vom Imperator zurechtgewiesen werden, der dann aber wieder gegen Rom und das Priestertum seine Philippiken schleudert. Friedrich II. besonders gewinnt dadurch einen doktrinären Beigeschmack, der uns vom Throne der Hohenstaufen zuweilen auf eine uckermärkische Landkanzel versetzt, wo ein behäbiger, aufgeklärter Pastor, ein Schüler von Paulus und Wegscheider, bald gegen den blinden Glauben und bald gegen den frechen Unglauben eifert.

Die letzte Serie der Raupach'schen „Hohenstaufen" verdient unzweifelhaft den Vorzug vor der ersten. Es kommt dies wohl daher, daß man auch den ganzen Cyklus, da er einen Kampf behandelt, als eine Riesentragödie betrachten kann, bei welcher Spannung und wahrhafte Tragik gegen den Schluß hin zunehmen. Bei den Tragödien, die Friedrich Barbarossa und Heinrich VI. behandeln, schadet der Vergleich mit Grabbe, der den Stoff nicht so breit auseinander trat, sondern energischer konzentrierte und überdies eine grandiose dramatische Keilschrift schrieb, gegen welche die

korrekten Perlbuchstaben Raupach's zu ihrem Schaden abstechen. In den Trauerspielen, die Friedrich II. behandeln, finden sich einzelne Szenen, in welchen sich Raupach's Talent auf der Höhe der weltgeschichtlichen Situation befindet. So atmet z. B. die Szene zwischen Friedrich II. und dem Sultan Malek-al-Kamel in: „Friedrich im Morgenlande“ eine erhebende Größe der Gesinnung und einen Edelmut, der zwar nicht zu Thränen rührt, wie Kotzebue's und Iffland's Helden uns rühren, wenn sie plötzlich aus dem Abgrunde der Niederträchtigkeit mit einer edlen Handlung auftauchen und eine glänzende Schwanenfeder aus ihrem rabenschwarzen Gefieder herauswächst, der uns aber erwärmt und begeistert. Denn dieser Bund der Herrscher des Abend- und Morgenlandes steht als eine erhabene Konstellation der Humanität über der dumpfen Atmosphäre des Mittelalters und seinen fanatisch gesonderten Kirchhöfen des Geistes! Freilich müssen wir diese einzelnen Szenen aus einem großen Konglomerat heraussuchen, in welchem niedrige und plumpe Intrigen die wenig fesselnde Hauptrolle spielen! Dagegen ist „Friedrich und sein Sohn“ vielleicht das beste von allen Dramen des Cyklus, von energischem Zusammenhalte der Handlung und echt dramatischer Spannung und Steigerung. Der Charakter Heinrich's ist vortrefflich gezeichnet; hier konnte sich Raupach's Talent zu psychologischen Entwickelungen geltend machen. Dieser Heinrich ist aus einem Guſſe; jedes seiner Worte trägt den Stempel seines Charakters. In „Friedrich und Gregor“ interessiert die Zeichnung des neunzigjährigen Papstes und seiner ungebrochenen Starrheit, während in „Friedrichs Tod“ die Katastrophe des Kanzlers Petrus de Vinea's unsere Teilnahme in Anspruch nimmt. Das ist ein selbständiger Tragödienstoff, dem der Dichter hier nur eine sekundäre Bedeutung vergönnt hat, indem der Kaiser selbst der Held der Tragödie bleibt, und manche

Begebenheiten mit aufgenommen sind, welche ohne unmittelbare Beziehung zu diesem wahrhaft tragischen Konflikte stehen. Hier hätte der Dichter künstlerischer verfahren und alles aussondern müssen, was die organische Gliederung der Tragödie, die zwischen dem Kaiser und seinem Kanzler spielt, zu hemmen vermochte. Die Trauerspiele, welche die Epigonen der Hohenstaufenkaiser behandeln, haben die meiste Rundung. In „König Enzio“ herrscht eine große dramatische und theatralische Gewandtheit und ein anmutiger lyrischer Aufschwung, der in den Liebesszenen ganz an seinem Platze ist. In „König Manfred“ fesselt die dramatische Gruppierung, Karl von Anjou und Beatrix auf der einen, Manfred und Helena auf der anderen Seite. Der schonungslose, harte Kronenräuber und seine von wildem Ehrgeize gestachelte Gattin bilden einen wirksamen Kontrast mit dem heiteren, dichterfreundlichen Könige und seiner edlen, echt weiblichen Gemahlin. In „Konradin“ ist die Harmlosigkeit des letzten, jugendlichen Hohenstaufen in einer überaus ansprechenden Weise dargestellt. So erfüllt uns am Schlusse des umfangreichen Cyklus doppeltes Bedauern über ein nicht unbedeutendes Talent, dessen zahlreiche Spuren sich erfreulich in allen Teilen der großen nationalen Tragödie wiederfinden, während kein Drama von allen eine nationale Bedeutung in Anspruch nehmen kann oder sich in der Gunst der Nation behauptet hat, weil dies Talent sich teils verkannte, teils verschleuderte. Denn Raupach war nicht für die große historische Tragödie organisiert, wie auch seine Trilogie „Cromwell“ beweist, von welcher die „Royalisten“ und „Cromwell's Ende“ oft zur Aufführung gekommen sind, trotzdem sie nur eine Reihenfolge von Szenen in einseitiger Beleuchtung, nur eine aus bunten Szenen zusammengestellte Charaktermosaik bieten, und überdies arbeitete er mit einer Flüchtigkeit, welche seine Begabung entnervte.

Raupach legte das Sieb beiseite und goß seine Poesie behaglich durch den Trichter. Zu diesen ungesiebten Schöpfungen gehören auch gänzlich verfehlte romantische Dramen, wie „Robert der Teufel“, „der Nibelungenhort“; antike Tragödien, wie „Timoleon“, „Themisto“, „Semiramis“; matte Produkte der letzten Jahre, wie „Elisabeth Farnese“, „Jacobine von Holland“ u. a. Eine Stufe höher steht das Volksdrama: „der Müller und sein Kind“, in welchem sich einzelne drastische Züge finden, und „die Schule des Lebens“, sowie „das Märchen ein Traum“, Dichtungen, von denen die erstere an die Griseldis, die letztere an Calderon erinnert.

Wir können dieser physiognomielosen Produktivität nicht in alle ihre Schöpfungen folgen. Dennoch bezeichnen drei spätere Stücke von Raupach eine neue Wendung seines Talentes, die ihm so wenig, wie Tieck, Steffens u. a. erspart wurde, aber nur dazu diente, seine Begabung noch mehr zu isolieren, ja überhaupt in ein zweifelhaftes Licht zu stellen — wir meinen seine Polemik gegen die Tendenz, die natürlich selbst mit der Tendenz behaftet war. Das erste dieser Stücke, ein bürgerliches Drama, das er unter dem Pseudonym Emanuel Leutner veröffentlichte, „die Geschwister“, konnte man noch am meisten gelten lassen; denn es war gegen den jungdeutschen Weltschmerz, gegen die modische Blasiertheit und Verbildung gerichtet; und wenn es auch diese Verirrungen nicht als Auswüchse eines notwendigen geistigen Entwickelungsprozesses der Zeit begriff, nicht als die Flegeljahre des modernen Geistes von einem würdigeren Standpunkte dieses Geistes aus geißelte, sondern das ganze Streben der Zeit wegen dieser unklaren Gärungselemente verwarf, so war doch die dramatische Beweisführung an und für sich klar und einleuchtend, und die Appellation an die Pflichten gegen Gott, den Nächsten und gegen sich selbst jedem einzelnen

schon durch den Katechismus geläufig. Weniger günstig kann man von Raupach's „Mirabeau“ (1850) urteilen, einer Revolutionstragödie vom Standpunkte eines „königlichen Preußen“, wie der Dichter selbst in der Vorrede sagt. Das nackte Pathos der Tendenz, das Raupach hier zur Schau trägt, ist so äußerlich, wie wir es nur selten bei den modernen Tendenzdichtern finden. Die Komposition ist ohne allen dramatischen Fortgang; die Charakteristik, besonders der Revolutionsmänner, so schwach, daß man diese rhetorisch fadenscheinigen Helden ohne weiteres mit einander vertauschen könnte; die historische Auffassung ohne Schwung und Bedeutung. Mirabeau's ganzes Heldentum besteht darin, daß er sich vom Hofe bestechen läßt. Von einer tragischen Kollision ist keine Rede; er stirbt ruhig im Lehnsessel. Dieser Mirabeau ist immer nur der Held der Tribüne und des absoluten Veto, ein theoretischer Schönredner, der einige Abschnitte aus Dahlmann in Versen herdeklamiert, aber mehr ein Schatten, als eine Gestalt! Welche dramatische Ohnmacht giebt sich in dieser Zeichnung kund! Nirgends tritt uns jene imposante Gestalt des Mannes entgegen, dessen geniale Lüderlichkeit und wilde Leidenschaftlichkeit schon von der Geschichte selbst in so scharfen Zügen hervorgehoben werden! Solche geistige Riesen mit vulkanisch ausgehöhlter, bizarrer Physiognomie zu schildern, war Raupach's Talent nie geartet, am wenigsten, als er seine Feder in die schleppende Tinte der Tendenz tauchte und in anderer Weise, als er wünschte, den Beweis lieferte, daß man mit hohlen Phrasen und tendenziösen Etiketten keine Gestalten schaffen kann, so wenig als eine mit Annoncen bedeckte hohle Boulevardsäule menschliche Sprache gewinnen oder nur, wie die Säule des Memnon, prophetisch erklingen wird. Dramatischer gearbeitet, als dies politische Tendenzdrama, ist das soziale „Saat und Frucht“ (1852), dem aber auch die Absichtlichkeit aus allen Poren sieht. Es

weht keine echte, von Gedanken getragene Begeisterung durch dies Stück, das nur eine erbitterte Polemik gegen das moderne Bewußtsein atmet. Der Tendenz ist alle Charakteristik zum Opfer gebracht; und welcher Tendenz! Einer Verherrlichung des Stockregiments in Staat, Glauben und Erziehung, der Apotheose einer brutalen Pädagogik, einer Verklärung der Knute! Natürlich sind alle Anhänger dieses liebenswürdigen sozialen Heilmittels, dieser Hippokratischen Radikalkur brave und edle Menschen, während die Söhne und Töchter, die nach den liberalen Prinzipien des Jahrhunderts erzogen sind, sich durch eine Abscheu erregende Nichtswürdigkeit auszeichnen. Als Repräsentant der human angeflogenen Erziehungskunst erscheint nun ein „konstitutioneller“ Bankier, der zu seinen vielen Sünden noch die größte auf sich ladet, ein liberaler Deputierter zu sein. Der reiche Kaufmann, der Kandidat des Finanzministeriums, wird am Schlusse des Stückes als moderner Lear verrückt — oder vielmehr die latente Verrücktheit des Liberalismus und der Humanität, an welcher ihn Raupach von Anfang an leiden läßt, kommt am Schlusse zum Ausbruche! Welche aufgedunsene Tragik! Raupach könnte zehn seiner Hohenstaufentragödien darum geben, wenn er dies Stück nicht geschrieben hätte!

Raupach's schnell fertiges, flinkes Talent war natürlich ebenso für das Lustspiel, wie für die Tragödie organisiert. Er war, wie Kotzebue, glücklich darin, Zeitthorheiten und Marotten der Mode aufzufassen und zu geißeln; so in den „Schleichhändlern“ die Walter-Scott-Manie, in „Allöopath und Homöopath“ den erbitterten Kampf der medizinischen Systeme u. s. w. Mehrere, wie „der Zeitgeist“, „Denk' an Cäsar“, „die geraubte Kunst“, „der versiegelte Bürgermeister“, sind mit Geschick entworfen und mit Witz ausgeführt. Besonders sind es zwei typische Charaktere, Schelle und Till, welche in vielen dieser Lust-

spiele wiederkehren, und in denen der naive und reflektierte Humor von Raupach verkörpert ist; dort der schalkhafte und burleske Volkswitz, hier ein sich selbst persiflierender Doktrinarismus. Das Frische und Sprudelnde in diesen Lustspielen und Possen Raupach's zeugt von einer unverkennbaren Begabung auch für das Komische, die sich aber in den Geleisen Kotzebue's bewegte und nicht dazu ausreichte, neue und fruchtbringende Bahnen einzuschlagen.

Ebenso produktiv wie Raupach und ihm verwandt durch die deklamatorische Richtung seiner Dramen ist Joseph Freiherr von Auffenberg.[1]) Geboren am 25. August 1798 zu Freiburg im Breisgau, hatte er dort die Rechte studiert, trat dann in österreichische Dienste, machte als Offizier den Feldzug von 1815 mit, war seit 1817 badischer Reiteroffizier, widmete sich aber dann ganz der dramatischen Dichtkunst. Er war lange Zeit hindurch Präsident des Karlsruher Theaterkomitees und starb als badischer Hofmarschall am 25. Dezember 1857 zu Freiburg. Vielbesprochen wurde früher seine Reise nach Spanien, die er als „humoristische Pilgerfahrt nach Granada und Cordova" (1835) beschrieben hat, auf welcher er bei Valencia von Räubern angefallen wurde und trotz dreiundzwanzig erhaltener Wunden mit dem Leben davon kam. Das Kloster del Cid bei Valencia, wo er sich aufopfernder Pflege erfreute, setzte er in seinem Testament zum Erben ein.

Auffenberg hat im Süden Deutschlands nicht die dramatische Diktatur zu erringen vermocht, die Raupach im Norden behauptete, obgleich viele seiner sechsundzwanzig Dramen lange Zeit auf dem deutschen Bühnenrepertoire heimisch waren. Dennoch darf man sein Talent nicht unter

---

[1]) Joseph Freiherr von Auffenberg „sämtliche Werke" (20 Bände, 1843—47, dritte Aufl. 22 Bde. 1855). Eine Auswahl aus Auffenberg's Werken erschienen in 7 Bdn. 1850—51.

das Talent Raupach's stellen. Er ist ihm ebenbürtig, was Schönheit und Adel der Sprache betrifft und wirksame szenische Anordnung; er übertrifft ihn an Feuer, Schwung und glühendem Kolorit, Eigenschaften, durch welche er sich allerdings oft zu Gewaltthätigkeiten hinreißen läßt, die Raupach's ruhiger Verstand durch eine besonnene Anordnung vermied. Auffenberg erinnert weit mehr als Raupach an Schiller; er liebt weniger die psychologischen, als die pathetischen Konflikte. Das historische Heroentum, das sittliche Pathos einer energischen Gesinnung, die der Welt trotzt und sich stolz auf ihre Spitze stellt, durchweht seine meisten Stücke. Er greift zwar meistens nach entlegenen Stoffen; er liebt die Naturdramatik des malerischen Hintergrundes, gleichviel ob das schottische Hochland oder das üppige Andalusien ihm Kulissen und Draperien hergiebt; er liebt die Üppigkeit der Reime und selbst die bei den Gewittern der Leidenschaft umschlagenden Metra; aber er wählt oft Kollisionen von allgemein menschlichem Interesse oder politische Konflikte, deren Bedeutung auch in unsere Zeit hineingreift, und wie Raupach in seinen Dramen die Vertreter einer gemäßigten loyalen Gesinnung begünstigt, so Auffenberg die Männer voll „Rebellentrotz", die freien Piraten des Meeres: die Flibustier, einen Fergus Mac-Ivor und Pugatscheff.

Auffenberg ist eine abgeschwächte Mischung von Viktor Hugo und Walter Scott, Schiller und Byron. Von dem ersteren hat er die Vorliebe für abenteuerliche Katastrophen; von dem zweiten den Reiz landschaftlicher Schilderung; von Schiller den feurigen Gedankenwurf, den er indes nicht, wie dieser, in geistvolle Antithesen kleidet, sondern mehr, wie Lord Byron, in ein glühendes Kolorit. Alle diese Autoren sind aber höhere g e i s t i g e Potenzen, als Auffenberg. Es finden sich bei Auffenberg zahlreiche schöne Sentenzen, einzelne wahrhaft geniale Wendungen; aber ihm fehlt jene unsag-

bare Eigenheit und geistige Konzentration, welche einen Autor erst zu einer Leuchte seiner Nation macht. Der Donner seines Pathos klingt oft hohl; sein Feuer verflackert oft ohne geistigen Stoff; sein Schwung trägt oft in die leeren Lüfte. Oft, keineswegs immer; denn es finden sich in Auffenberg's Dramen Stellen, welche auch ein charakteristisches Pathos atmen und die exaltierteste Leidenschaft in ebenso angemessener, wie hinreißender Weise ausdrücken. Die Komposition von Auffenberg's Dramen ist meistens dramatisch, einheitsvoll, oft spannend, glücklich gesteigert, wirksam abgeschlossen; aber im Fortgange der Entwickelung tritt in der Regel ein gewaltsamer Bruch ein; es kommt anders, als man es erwartete und erwarten durfte; eine frappierende Wendung, ein exaltierter Effekt verschiebt uns auf einmal Charaktere und Situationen; mit einem Worte, die Peripetie in Auffenberg's Tragödien — wir erinnern beispielsweise an „die Schwestern von Amiens" und „Fergus Mac-Ivor" — hat stets etwas Befremdendes. Das macht für den Augenblick Effekt, zerstört aber später die dramatische Wirkung. Dies kommt daher, daß Auffenberg außerordentlich theatralisch ist; er liebt die szenische Gruppierung, die malerische Beleuchtung, die Wirkung der sinnlichen Farbe und des sinnlichen Klanges — man denke an „das Nordlicht von Kasan", in welchem die plötzlich grelltönende Glocke über dem Haupte des Pseudo-Kaisers, die geheimnisvolle Grottenstaffage der Roskolniken, der hohe Felsen, auf welchem der Held im vollen Glanze des Nordlichtes steht, während die Donischen Kosaken anstürmen, eine bedeutende und effektvolle Rolle spielen. Ebenso wirksam sind, oft auf Unkosten der dramatischen Bedeutung, die Aktschlüsse angelegt, welche auch dadurch wirken, daß Auffenberg im Gegensatze zu der üppig prankenden und allzu wortreichen Deklamation, die hin und wieder pathetische Mohnkörner ausstreut, gegen den Aktschluß

hin markige dramatische Schlagwörter anwendet, welche gewaltig aufschütteln und die Situation wie mit bengalischen Flammen beleuchten. Mit dieser Entfaltung äußerlicher szenischer Kraftmittel hält freilich bei Auffenberg die innere dramatische Entwickelung der Charaktere nicht Schritt. Sie geht nie schrittweise, immer sprungweise vor sich; es ist eine oft gewaltthätige Motivierung; man merkt niemals ein feineres psychologisches Messer. Der Heroisuns der Charaktere wirkt zuletzt monoton; er schwebt wie eine allgemeine Atmosphäre über ihnen, in welche alle untertauchen und von welcher plötzlich auch die weiblichsten Frauen angesteckt und in Heldinnen oder gar in Mörderinnen verwandelt werden. Es fehlen diesem Heroismus die menschlichen Vermittelungen, die zarteren Kontraste; er hat keine Genesis. Auffenberg's Muse hat wenig Ökonomie; sie bewegt sich von vorn herein auf den Höhen der Leidenschaft; sie ist eine Spanierin mit dem Dolche in der Hand. Alle ihre Gestikulationen sind pathetisch; trotz des glänzenden Kolorits fehlen den Charakteren meistens die realistischen Handhaben. Besonders sind seine Frauennaturen fast alle exzentrisch, ohne emanzipiert zu sein; eine hyperidealistische Schwärmerei oder leidenschaftliche Wildheit bestimmt ihre Handlungsweise. Der deutsche, maßvolle Sinn konnte sich für diese gewaltsamen Naturen nicht erwärmen. Die Exzentrizität Auffenberg's, das Übergewicht dramatischer Malerei über dramatische Plastik und vor allem die poetische Redseligkeit, die ganz so endlos, wie bei Raupach, aber weniger gleichmäßig war, indem sie oft in trivialen Gemeinplätzen versandete und einem Gedanken „aus der ärmsten und zahlreichsten Klasse" ein dichterisches Königsdiadem aufsetzte, oft aber auch hinreißender, als bei Raupach, in Dithyramben der Leidenschaft ausstürmte, machen begreiflich, daß Auffenberg's Talent in Deutschland nicht zu durchgreifender Geltung kommen konnte.

Seine ersten Dramen: „Pizarro“ und „die Spartaner“ sind wertlose Studien aus der Schülermappe, in denen nur das sprachliche Kolorit Funken des Talents verrät. Dagegen atmen „die Flibustier“ einen Byron'schen Piratenschwung; die tragische Kollision verläuft zwar in romanhafte Katastrophen, und fast alle Charaktere haben die gleichmäßige abenteuerliche Physiognomie, aber das Stück hat den trotzigen Rhythmus des Freibeuterkampfes.

Von den antikisierenden Tragödien Auffenberg's verdienen „die Syrakuser“ den Vorzug. Sie behandeln einen wahrhaft tragischen Konflikt und in einem würdig gehaltenen dramatischen Stile, der nur hin und wieder an überflüßigem lyrischem Schmucke, an jenen äußerlich verzierenden Metaphern leidet, welche die dramatische Kraft lähmen. Ebenso tragisch, aber mehr innerlich, ist die Kollision in „das Opfer des Themistokles“, in welchem der verbannte Griechenheld zum Throne des Perserkönigs Artaxerxes flüchtet, um, von diesem aufgefordert, den Oberbefehl des persischen Heeres, das gegen Hellas ins Feld rücken sollte, zu übernehmen, sich selbst in diesem Kampfe zwischen der Dankbarkeit gegen den gastlichen Schützer und der nicht erloschenen Liebe zum Vaterlande zum Opfer bringt. Doch auch hier wird die Wirkung durch die außerordentliche Breite beeinträchtigt, mit welcher sich die gleich redseligen Perser und Griechen aussprechen und ein Stoff, der sich dramatisch wirksam in einen Akt zusammenfassen ließe, in fünf Akte auseinander gezogen ist.

Einen ähnlichen Konflikt, wie „die Syrakuser“, behandelt eines von Auffenberg's späteren Dramen: „der Schwur des Richters“, in welchem der Oberrichter von Gallway, James O'Donnel, seinen Sohn Edward als Mörder zum Tode verurteilt und hinrichten läßt. Hier nimmt indes die Vorgeschichte, welche den Konflikt hervor-

ruft, die Hälfte der Tragödie ein; die Motivierung ist traumhaft phantastisch, nicht dramatisch einleuchtend; denn dieser Fernando Javanegra, der maurische Racheengel mit seinen ungeheuerlichen Plänen, die er zufällig in Irland zu verwirklichen beginnt, ist trotz seiner in Trochäen ausströmenden Begeisterung für die Macht der alten Mauren und den Ruhm der Väter eine allzu abenteuerliche Figur, als daß man nicht „den letzten Seufzer dieses Mauren“ mit größter Gleichgültigkeit anhörte. Auch sind die Übergänge in diesem Stücke zu gewaltsam, um nicht die Spannung zu zerreißen. Dasselbe gilt von dem Drama: „die Schwestern von Amiens“, sonst einer der besten Tragödien Auffenberg's, voll treffender Charakteristik und glänzender Effekte. Hier ist der plötzliche Rollentausch der beiden Schwestern, indem sich die sanftere Rosaura aus Verzweiflung der Liebe in eine Furie verwandelt, wohl wirksam, aber durchaus unkünstlerisch. Wir heben gerade dies Stück hervor, um nachzuweisen, daß bei Auffenberg, wie bei Raupach, die tiefere dramatische Motivierung fehlt. Die Situation, in welcher Rosaura sich befindet, macht ihre Handlungsweise allerdings möglich; damit aber kann sich der Dramatiker nicht begnügen. Er muß den Charakter von Hause aus in einer Einheit sehen und darstellen, in welcher seine Handlungsweise mit allen Widersprüchen in prästabilierter Harmonie ihm und uns vorschwebt. Der einzelne Charakter verträgt den Widerspruch, ohne zu zerbrechen; die dramatische Kraft ist um so größer, welche uns den inneren Zusammenhalt bei verschiedenen, selbst entgegengesetzten Qualitäten darzustellen vermag. Dazu bedarf es aber einer großen Intuition und künstlerischen Ausführung, welche nicht bloß den ausgewachsenen Trieb des Charakters, sondern auch seinen ersten Ansatz markiert. Die Rosaura Auffenberg's würde in dieser Situation ohne Frage so handeln können, wenn der Dichter schon früher mit

dramatischer Kunst durch kleine, aber bedeutsame Züge auch in ihrem sanfteren Charakter die durchbrechende Energie der Schwärmerei in ihren ersten Keimen angezeigt hätte. So aber wundern wir uns über die Explosion, da wir keiuen Minengang gesehen.

In „König Erich“ interessiert die düstere Gestalt des Helden, sein zur Wildheit gesteigerter Trotz, und als Gegenbild die zart gehaltene Liebesepisode von Edwin und Sigrid. Die Hochlandstragödien „Wallace“ und „Fergus Mac-Ivor“, zu denen Walter Scott's Muse den Dichter angeregt, haben einzelne Züge von dramatischer Kraft und heroischer Größe. Der überzeugungstreue Freiheitskämpfer Wallace, den von allen Seiten der Verrat umgarnt, der dem Könige Edward als ein schottischer Posa gegenübertritt und um den die verschmähte, königlich gesinnte Lady Mar, die treue, schwärmerische Helene, der nichtssagende Prätendent Bruce, und der schlaukräftige Edward sich wirksam gruppieren, interessiert nicht weniger, als jener ehrgeizige Schottenhäuptling, der die Sache der Stuarts verteidigt, um selbst die Königskrone Schottlands zu erobern. Die Vaterlandsliebe des Helden, die mit seinem Ehrgeize Schritt hält, findet oft einen wahrhaft schönen dichterischen Ausdruck:

Erweitern will ich fechtend mein Gebiet,
Den Herrscherarm ums grüne Erin schlingen
Und um das heil'ge Kreuz von Edinburgh.
Die alten Stämme wird mein Schwert behüten
Die prachtvoll, wie Walhallas Eichen blühn:
Der Vorwelt Göttergruft soll ruhn im Frieden,
Die Hünensäul' im Abendrote glühn!
Das Hifthorn, das den Morgenstern begrüßt,
Wird wieder schallen wie in Odins Tagen:
Der Bergsee, den die feuchte Wolke küßt,
Soll Ivor's krongeschmückte Wimpel tragen.

oder am Schlusse, wo der in Carlisle zum Tode verurteilte Held ausruft:

> Nun, Henker, kommt und hebt das Schwert empor,
> Dann aber pflanzt mein Haupt auf Schottlands Thor!
> Im Tode selbst will ich hinübersehen
> Nach meines Vaterlandes blauen Höhen!

Die Katastrophe selbst wird wieder durch einige theatralisch wirksame Fallthüren des Zufalls herbeigeführt, die indes hier eher am Platze sind, weil sie die tragische Ironie zur Geltung bringen, durch welche Mac-Ivor's ehrsüchtige Planmacherei sich selbst zu Falle bringt. Einen ähnlichen usurpatorischen Rebellenchef schildert Auffenberg in dem „Nordlicht von Kasan“, nur daß hier Pugatscheff als Betrüger dasteht und allein durch die wilde und trotzige Kraft interessiert, mit der er seinen Betrug durchführt. Es fehlt indes dem Stoffe jene wahrhaft tragische Peripetie, welche Schiller mit tiefem künstlerischem Instinkte in die Anlage seines Demetrius verwebt. In dem „Propheten von Florenz“ ist besonders die Szene zwischen dem Papste und zwischen Savonarola originell erfunden und groß gedacht. Schon zu mehreren der erwähnten Stücke hat Auffenberg die Anregung aus Novellen und Romanen entnommen; doch sind es besonders drei Dramen, die ganz auf dieser Grundlage ruhen und zu Auffenberg's populärsten Dichtungen gehören: „Der Löwe von Kurdistan“, „Ludwig XI. in Peronne“ und „das böse Haus“. Unsere Dramatiker besitzen eine eigentümliche Prüderie in Bezug auf die Wahl der Stoffe und glauben die schönsten Juwelen aus ihrer Dichterkrone zu verlieren, wenn sie einmal nach einem novellistisch verarbeiteten Stoffe greifen. Wo bleibt denn, heißt es, die Originalität der Erfindung? Sie vergessen dabei, daß ihr großes Musterbild Shakespeare fast alle seine Stoffe Novellen oder selbst anderen gleichzeitigen

Stücken entlehnte, und daß man bei einer dramatischen Dichtung, die fest auf ihren eigenen Säulen ruht, nach keiner weiteren Legitimation fragt. Etwas Anderes ist eine theatralische Zuschneiderei, welche den gefundenen Rohstoff, so gut es gehen will, unverarbeitet zusammenheftet. Doch eine dramatische Dichtung mag ihren Stoff hernehmen, woher sie immer will: ist er gegliedert nach den Gesetzen ihrer Gattung, ist er bewältigt durch einen gedankenkräftigen Genius, so bleibt sie ein Originalwerk. Der Roman wird indes dem Dramatiker selten mehr bieten, als einzelne Situationen, Verwickelungen, Charaktere, als förderliche Anregungen und Stützen des schöpferischen Genius, da sein künstlerischer Schwerpunkt nach der entgegengesetzten Seite hin fällt; die Novelle dagegen giebt dramatisch lebendigere Skizzen, die sich zu künstlerischer Architektonik eignen, aber doch erst durch die Ausführung des dramatischen Genius ein selbständiges Leben erhalten. Von Auffenberg's erwähnten Schauspielen sind zwei nach Romanen von Walter Scott gearbeitet, eins unseres Wissens nach einer Erzählung von Balzac. Es fehlt ihnen eine tiefere tragische Kollision; es sind meistens Schauspiele mit behaglichem Ausgange, ohne durchgreifende Energie des Grundgedankens; und daß sie gerade längere Zeit die Bühne beherrschten, hat viel dazu beigetragen, daß man Auffenberg nur zu den dichterisch gefärbten Bühnenpoeten, zu den Routiniers des Effekts rechnete. Indes haben diese Stücke auch wieder Vorzüge, die der Dichter mehr auf seine anderen Werke hätte übertragen sollen. Es ist dies besonders eine bei weitem sorgsamere, mit den feinsten Nüancen schattierende Charakteristik, die der Romandichter ihm an die Hand gab, und, was damit zusammenhängt, eine schlagendere dramatische Motivierung, durch welche die Spannung begründeter und die Wirkung durchgreifender wird. „Der Löwe von Kurdistan“ hat von diesen

Dramen am meisten einen spielerisch romantischen Anstrich; das ritterlich burschikose und theatralisch pomphafte wiegt darin vor; aber es weht uns doch aus dem Verhältnisse zwischen Saladin, der hier als Verkleidungsrolle verwertet wird, und Richard Löwenherz jener Hauch großartiger Toleranz entgegen, der auf die humane Gesinnung unseres Jahrhunderts niemals seine Wirkung verfehlen wird. Auch ist der dramatische Stil kernhaft und sachlich gediegen. In „Ludwig XI. in Peronne" und „Das böse Haus" ist der Charakter des französischen Königs ein meisterhaft gezeichnetes Bild, zu welchem freilich zwei so verschiedene und so bedeutende Geister wie Walter Scott und Balzac, die Grundzüge geliefert. Doch bleibt Ludwig XI. in beiden Stücken eine glänzende Studie für den Charakterdarsteller, und man kann nur mit Bedauern sehen, daß sie vom Repertoire verschwunden sind. Freilich ist die Komposition im ersten Drama locker und das Interesse geteilt, indem der zu Grunde liegende Roman mit seinen breiten Gruppen die dramatische Einheit zersprengt und Quentin Durward zur Episode zu bedeutend, zum Haupthelden zu unbedeutend ist. Das zweite Drama aber ist nicht viel mehr, als eine dramatisierte grelle Anekdote mit jenem pikanten, psychologischen Beigeschmacke, den Balzac liebt. Ein Geizhals, der sich als Nachtwandler selbst bestiehlt, ist in Wahrheit eine im höchsten Sinne komische Lustspielfigur, mit der sich Molière's „avare" an Tiefe nicht messen kann, und daß am Eingange des Stücks einige Galgen mit vier gehängten Lehrlingen stehen, auf welche der Verdacht des Diebstahls fällt, würde als derbe Vignette im Geschmacke des Säkulums noch immer nicht den Lustspielcharakter verfälschen. Auch das Verhältnis des Königs zum Meister Cornelius bietet komische Seiten, und die Schlußwendung, wie der König den gefundenen Schatz, d. h. die vom nachtwandelnden Geiz-

hals vergrabenen, ihm gehörigen Kostbarkeiten als sein Eigentum beansprucht, ist sehr drastisch. Ebenso der im großen Käfige herumgetragene und vortrefflich gepflegte Barbier Olivier le Daim, mit dessen Schicksal der abergläubische König das seinige eng verknüpft glaubt, weil eine Prophezeiung ihm verkündet hat, sein Todestag werde dem Todestage des Barbiers unmittelbar folgen. Dagegen ist die Szene zwischen Cornelius und seiner Schwester grell und widerlich; ebenso das Verhältnis zwischen Maria und ihrem Gatten Saint-Vallier. Auch das Schicksal des liebenden Georges, der abwechselnd im Schornsteine, im gefährlichen Kaminverstecke und in der Folterkammer erscheint, ist zum Komischen zu ernst und zum Tragischen zu bizarr, sodaß das ganze Stück den Eindruck einer Tragikomödie macht, ohne daß wir zu der prätentiösen und gewaltsamen Erklärungsweise dieser Mischgattung unsere Zuflucht nehmen, mit welcher Hebbel seinem mißlungenen „Trauerspiele in Sizilien" das Etikette einer originellen Bedeutung anheften wollte, ähnlich dem Naturforscher, der durch ein Mondkalb die Gattungen der Zoologie zu bereichern glaubte.

Dies bahnt uns den Übergang zu Auffenberg's umfangreichster Dichtung „Alhambra" (3 Teile, 1829—30), die der Dichter ein Epos in dramatischer Form nennt und damit selbst in eine wenig berechtigte Zwittergattung verweist. Wir haben es hier mit einem Werke von gewaltigen Dimensionen zu thun, in welchem einzelne Akte zu Bänden und einzelne Erzählungen der handelnden Personen zu umfangreichen epischen Gesängen anwachsen. Dadurch erhält die vorzugsweise dramatische Dichtung, in welcher sich ein großer historischer tragischer Konflikt zu einzelnen ebenfalls tragischen Kollisionen gliedert, einen Anstrich von Formlosigkeit, durch den noch die abschreckende Wirkung gesteigert wird, welche poetische Riesendichtungen

im Umfange der Messiade auf das deutsche Publikum ausüben. Wir haben es hier nicht mit einem Cyklus von Tragödien zu thun, wie bei Raupach's „Hohenstaufen"; es sind nur drei eng verknüpfte Stücke mit denselben handelnden Personen, von denen das letzte auf dem Prokrustesbette des „dramatischen Epos" zu vier Bänden auseinander gerenkt wird. So ist das ganze Werk ein unicum in unserer Litteratur, das eine höchst ausdauernde poetische Genußfähigkeit voraussetzt, um so mehr, als der Hauptinhalt des Ganzen, der Glaubenskampf zwischen den letzten Mauren von Granada und den christlichen Rittern Spaniens, der Sieg des Kreuzes über den Halbmond in einem der schönsten Länder der Erde, wohl dem poetischen Kolorit glänzende Farben leiht und auch eine allgemein gültige, elegische Seite der Geschichte ertönen läßt, aber für die Gedankenwelt der Gegenwart doch keine eingreifende Bedeutung hat.

Der große Glaubenskampf, die Achse der ganzen Dichtung, bestimmt natürlich ihre Färbung und geistige Haltung, freilich zu ihrem großen Schaden in Bezug auf Popularität und Genießbarkeit; denn der Dichter hat nicht nur die Fülle seiner Detailkenntnisse in Bezug auf den Mohammedanismus in wenig ersprießlicher Weise ausgekramt, in einer Weise, welche einen vollkommen exotischen und wenig aromatischen Duft und eine nach Hilfe schreiende Dunkelheit verbreitet, der dann in rettenden Noten ein gelehrtes Licht angesteckt wird; sondern er hat auch, um den Anforderungen des Epos gerecht zu werden, eine eigentümliche Göttermaschinerie erfunden, deren Räder und Kurbeln in visionären Verzückungen knarren, welche die jenseitige Welt des Glaubens erhellen, die in phantastischem Gewölke über den Häuptern der Kämpfer ruht. So dichtet die aus tiefer Gruft erstehende greise Maurenfürstin Sarracinna eine mohammedanische divina commedia, indem sie in einer

Vision an der Hand des Propheten durch Hölle und Himmel gewandelt ist, eine Schilderung, die in feurigen, grandiosen, originellen Bildern, in einem Opiumrausche der Begeisterung schwelgt. Vortrefflich ist besonders die Darstellung der großen Poeten des Morgenlandes in ihrer himmlischen Erscheinung, während die Reihe der paradiesischen Glaubensfürsten durch notizenhafte Trockenheit ermüdet. Eine andere große Vision erzählt der Abencerage Seïr, der sich zum Christentum bekehrt. Dieser poetische Tag von Damaskus, den ihm ein himmlisches Licht in die Seele gestrahlt, wird in Trochäen gefeiert, die sich plötzlich zum großen Nachteile der Dichtung in Hexameter verwandeln, denen die mit Konsequenz als Kürzen gebrauchten Längen, besonders in den Daktylen, einen choliambischen Anstrich geben, so daß man bei jedem rhythmischen Tänzerschritte über einen in den Weg geworfenen Klotz stolpert. Der hinkende Charakter der Verse teilt sich der ganzen Dichtung mit, diesem umfangreichen epischen Einschiebsel, das für den Mangel an geläutertem Geschmack und an der Solidität künstlerischer Bildung selbst bei unleugbaren Talenten kein erfreuliches Zeugnis ablegt. Außer diesen beiden Visionen, die der Dichter jongleurartig wie Fäden von beispielloser Länge aus dem Munde seiner Helden zieht, findet sich noch eine Fülle visionärer Anschauungen, trunkener Glaubensbilder, missionseifriger Begeisterungen wie bei der Sklavin Esperanza, innerer Glaubensschwankungen und Apostasien, wie bei der Königin Alfaïma und der Königstochter Zoraïde. Ein origineller Einfall des Dichters war es, den verschleierten Propheten von Khorassan, der schon aus Thomas Moore's „Lalla Rookh“ bekannt ist, im Abendlande wiedererscheinen zu lassen, um auch dem dämonischen Element in der Dichtung eine Stelle zu verschaffen. In der That liegt in der wilden Magie des geheimnisvollen Afrikaners eine eigen-

tümliche Kraft, die sich oft in gewaltigen Gedanken erhebt von einer Tragweite, die über den Unterschied der Glaubensanschauungen hinausgeht, die aber wiederum getrübt wird durch das fremdartige und barocke Detail aus den arabischen Geheimwissenschaften, das erst durch Noten dem Verständnisse genähert werden muß.

Ein Vorspiel: „Boabdil in Cordova“, zeigt uns den gefangenen Maurenprinzen vor dem Throne Ferdinands und Isabellas, vor welchem auch die Entdecker und Besieger der transatlantischen Welt, Columbus und Cortez, verheißungsvoll stehen. Wir sehen den Stern Spaniens aufsteigen über einer anderen Hemisphäre! Um so gewaltiger ertönt die Mahnung, den eigenen Boden der Heimat von den Eindringlingen zu befreien. Boabdil wird freigelassen und nach Granada mit der Botschaft des neuen Krieges zurückgeschickt; denn die Monarchen wissen wohl, daß sie mit diesem ehrgeizigen Prinzen die Zwietracht und innere Auflösung nach Granada heimsenden. Die erste Tragödie „Abenhamet und Alfaïma“, beginnt mit dem Parteienkampfe der Zegris und Abenceragen, des heftigen, kriegerisch gesinnten und des milderen, gebildeteren Stammes, des maurischen Berges und der maurischen Gironde, die nach Art der Schiller'schen Chöre in der „Braut von Messina“ sich gegenüberstehen und aussprechen. Boabdil stößt seinen Vater vom Throne und sucht sich Alfaïmas, die er liebt, während sie dem Abenceragen Abenhamet ihr Herz geschenkt, zu bemächtigen. Abenhamet wird mit den Zegris ins Treffen geschickt, verliert, von diesen verraten, seine Fahne, wird vor Gericht gestellt, verurteilt und nur dadurch gerettet, daß Alfaïma Boabdil ihre Hand giebt. Der Abencerage macht der Geliebten Vorwürfe und fällt durch Boabdils Schwert, als er zwischen den zürnenden Fürsten und die Königin tritt. In diesem Drama ist vollkommene Einheit der Handlung,

dramatisches Leben, eine ergreifende Kollision, und nur die Maurenfürstin Sarracinna, die zur Unzeit aus der Totengruft emporsteigt, stört den Fortgang durch ihr höllisch-himmlisches Gespinnst. Die zweite Tragödie, „die Gründung von Santa-Fé“, spielt mehr im christlichen Lager und behandelt eigentlich die Gründung der Inquisition. Die hierauf bezüglichen Szenen, sowie der Schlußakt, in welchem Isabella, die Löwin von Espona, ihren ganzen Heroismus entfaltet, gehören zu den großartigsten Talentproben Auffenberg's. Besonders tritt der Charakter des Königs Fernando so markiert, bedeutend, in so großer historischer Auffassung und dabei so menschlich individualisiert hervor, daß man bedauern muß, in den lyrischen Wetter- und Lavagüssen einer reichen Phantasie nur selten dies scharfe dramatische Gepräge wiederzufinden.

In dem Hauptteile des „Alhambra“, der fünfaktigen Riesentragödie, „die Eroberung von Granada“, verdient wohl der erste und der letzte Akt den Vorzug, indem im ersten der Kampf Gonsalvo's zwischen dem Versprechen, das er seiner arabischen Geliebten gegeben, und seiner Feldherrnehre und Lara's aufopfernder Heldenmut tragisches Interesse einflößt, im letzten aber das diabolische Wesen des Museïrah in den originellsten Gestalten und Gedanken zur Geltung kommt, und in so bizarren Bildern, daß man Auffenberg einen orientalischen Grabbe nennen könnte. Dieser geheimnisvolle, verschleierte Berberfürst offenbart sich als ein arabischer Höllengeist, der in verschiedener Gestalt, unter anderem auch als Prophet von Khorassan, auf der Erde erschienen ist, und zwar stets als der Todesvogel des Islam. Höchst originell ist die altarabische Mythologie, die unter den Grundfesten des Alhambra eine bizarre Auferstehung feiert. Und wer vielleicht, zurückgestoßen durch das arabische Kauderwelsch, das diese Urgötter des brennenden Yamen

sprechen, durch diese unersättliche Schwelgerei der Phantasie in den geheimnisvollsten und kolossalsten Bildern des uralten Beduinenglaubens, die uns wie zu Gestalten zusammengeronnene Dampfnebel des aromatischen Mokkatrankes erscheinen, das Talent des Dichters auf diese Zickzackblitze einer an altarabischen Studien vampyrartig vollgesogenen Phantasie, auf ihre für den guten Geschmack unerquicklichen Entladungen beschränken möchte: den verweisen wir auf die Schlußszenen der Foliodichtung, in denen ihre elegische Bedeutung am schönsten austönt, auf die fast wahnsinnige Trauer des besiegten und verbannten Königs, in denen das Dramatische in den hin und her greifenden Bildern leidenschaftlicher Aufregung, die selbst nach Witzen hascht, zur Geltung kommt, wie das Lyrische in den schön gefärbten maurischen Trochäen.

Ein fünfaktiges Nachspiel zum „Alhambra" ist „der Renegat von Granada", ein dramatisches Nachtstück in Callot'schen Manier, in welchem uns ein Aufstand der Moriscos und die Segnungen der Inquisition in grellen Bildern am Faden einer noch grelleren Fabel vorgeführt werden. Ein Hauptmotiv, die Doppelgängerei und der Sturz in den Abgrund, ist aus Hoffmann's „Elixieren des Teufels" entlehnt. Wenn uns in dieser Dichtung eine oft überspannte Wildheit, die aber nie ohnmächtig die poetische Faust ballt, sondern stets mit angemessener Kraft ausrast, wenn uns die Fülle sinnlicher Greuel, ein zu äußerliches Raffinement der Qual zurückstößt, so entschädigt dafür eine mit vielem Glücke individualisierende Charakteristik, indem sowohl die Gestalt des Großinquisitors drastisch hervortritt, mit seinem grünen Schirme, seiner simulierten Kurzsichtigkeit, mit seiner wie Folterzangen zwickenden Sprechweise, mit seiner aschgrauen, mörderischen Indifferenz und seiner zwölf gehätschelten Katzen, als auch die des gefräßigen und geschwätzigen Priors, dessen

breiter, unter der Körperlast stöhnender Humor durch die Gärtnerschere gewinnen würde.

Wir haben das Bild Auffenberg's um so vollständiger entrollt, je weniger seine Dichtungen an der breiten Heerstraße liegen, welche die Tageskritik und die in ihren Geleisen sich bewegende Litteraturgeschichte betritt. Es ist das Bild eines dichterischen Talentes, welches meistens von echtem Schwunge getragen wird. Auffenberg ist ein unausgegorener Schiller, durch seine mehr romanische, als romantische Richtung der Gegenwart entfremdet.

Ein bei weitem größeres Publikum als Auffenberg und mehr Anerkennung von seiten der Tageskritik ist dem Dichter der „Griseldis" und „des Sohns der Wildnis", Friedrich Halm zu teil geworden[1]). Graf Eligius Franz Joseph Münch-Bellinghausen, der jenen Dichternamen annahm, war am 2. April 1806 zu Krakau geboren. Aus einer österreichischen Beamtenfamilie stammend, schlug er selbst die büreaukratische Karriere ein und verfolgte sie mit Ausdauer, bis er später als Vorstand der Hofbibliothek und Wirklicher Hofrat (1845) und als General-Intendant des Wiener Hoftheaters (1867—70) eine amtliche Stellung fand, die seinem geistigen Streben besser entsprach. Er starb am 21. Mai 1871. Großen Einfluß hatte in der Jugend auf ihn der Umgang mit dem Benediktiner Michael Leopold Enk von der Burg, einem geistreichen Kopf, der sich selbst auch dichterisch versucht, vor allem aber sich mit der Theorie der Tragödie angelegentlich beschäftigt hatte. Im Konflikt mit den Schranken seiner Lebensstellung ging Enk unter und endete durch Selbstmord.

[1]) Friedrich Halm's „Werke" (12 Bde., 1856—71) enthalten vom 9. bis 11. Bd. den von Prechtler und Kuh herausgegebenen Nachlaß des Dichters.



Halm besitzt ohne Frage Geschmack und Maß in einem viel höheren Grade, als Auffenberg, und vor allem, was diesem fehlt, eine psychologische Motivierung, die in ihrer sanft steigenden und fallenden Allmählichkeit das Verständnis des Hörers in anmutiger Weise gewinnt. Seine Hauptdramen behandeln psychologische Experimente, und zwar raffinierter Art; aber die Behandlungsweise ist ohne alle Bizarrerie, klar und einleuchtend, so daß man das Raffinement des Stoffes über der geschmeidigen und einschmeichelnden Form vergißt. Auch bei Halm ist das deklamatorische und lyrische Element vorherrschend, wie bei Raupach und Auffenberg; aber Halm bringt mehr Schattierung und Steigerung herein, mehr Nüancen und Übergänge. Seine Dramen sind künstlerisch entworfen mit weiser Ökonomie und Berechnung; sie sind geschmackvoll ausgeführt; der Stil hat einen originellen Schmelz, einen duftigen Schmetterlingsstaub auf seinen Schwingen, der ihn von den trivialen, gänzlich abgestäubten Jamben der Alltagspathetiker unterscheidet; er hat dramatische Einschnitte und läßt das Charakteristische durchtönen, ohne es scharf zu markieren. Hierzu kommt Berücksichtigung der Bühnenwirkung ohne Effekthascherei, verständige Gliederung der Akte, naturgemäße Entwickelung der einen Szene aus der anderen ohne alle Gewaltsamkeit, strenges Festhalten der Haupthandlung und ihres dramatischen Ganges, ohne sich zu Episoden verleiten zu lassen — kurz, eine Menge unleugbarer künstlerischer Vorzüge, die sich auch durch den erweckten Anteil und das festgehaltene Interesse der Hörer belohnen. Trotz dessen sind die beiden bekanntesten Halm'schen Tragödien und Dramen weder tragisch, noch dramatisch zu nennen; die Kollisionen in ihnen sind weder ernst, noch tief; sie sind eigentlich melodramatisch, und Violinen, Mandolinen, Äolsharfen hinter der Szene würden den Effekt nicht stören. Eine Reihe psychologischer Zustände, auch mit

größter Folgerichtigkeit vorgeführt, giebt noch immer kein Drama. Was aber ist die „Griseldis“ und „der Sohn der Wildnis“ anderes, als eine Reihe psychologischer Tableaus! Dabei sind die Tableaus in das verklärende Licht einer Idealität gehängt, die zu ihrem Inhalte nicht paßt, einer Sittlichkeit, gegen welche der gesunde Geschmack und die männliche Kraft notwendig reagieren müssen. Nichts ist entnervender, als eine süßliche Passivität, nichts wirkt abstumpfender, als der träumerische Opiumdusel einer hingebenden Sentimentalität. Die Halm'schen Helden und Heldinnen haben die Passivität von Somnambulen, die mit ihrem Willen im Banne des Magnetiseurs stehen. Griseldis ist das Weib, wie es nicht sein soll, Ingomar der Mann, wie er nicht sein soll — oder man muß den Adel der Menschenwürde und die Hoheit sittlicher Selbstbestimmung für nichts achten. In beiden Stücken bleibt wohl eine Art von Reaktion nicht aus; aber sie ist zu schwach im Vergleiche zum kranken und schädlichen Stoffe, zur sittlichen Barbarei, die ihnen zu Grunde liegt. „Griseldis“ (1834) behandelt die Frauenliebe als Gegenstand einer Wette, wie einen Hahnenkampf oder ein Pferderennen. Dies genügt, um den sittlichen Standpunkt des Stückes zu brandmarken. Held Percival wettet mit der Königin, daß die Liebe seiner Gattin jede Probe bestehe. Das Experiment wird gemacht! Es beginnt die Hetzjagd der Armen; sie wird psychologisch gemartert mit allen erdenklichen Daumenschrauben und Folter-Instrumenten; Held Percival spielt selbst den Folterknecht mit einer wahrhaft ehernen Stirne und schmunzelt in den Bart, wenn das Opfer seiner Wette wieder einen Torturgrad ruhmvoll bestand; denn nun hat er ja Aussicht zu gewinnen. Endlich hat Griseldis, ohne zusammenzubrechen, ohne in ihrer Liebe irre zu werden, mit Segenssprüchen auf den Lippen die Folter überstanden. Sie erfährt jetzt, daß alles nur ein

Spiel gewesen, und es ist nur ein schwacher Ausbruch ihrer gerechten Entrüstung, daß sie jetzt die Liebe ihres Gatten verschmäht. So wird Percival noch am Schlusse um eine Nasenlänge geschlagen. Das Publikum hätte indes von Anfang an ein Recht gehabt, über ein so unwürdiges Spiel entrüstet zu sein, das sich ihm mit der Anmaßung tragischen Interesses aufdrängt; denn man kann mit einem solchen Helden aus dem Jockeyklub keine Sympathie empfinden; aber auch die gequälte plebejische Schönheit, die in einer so raffinierten Weise ihre aristokratische Ebenbürtigkeit beweisen soll, flößt kein anderes Gefühl ein als ein etwas triviales Mitleiden und hin und wieder den Wunsch, es möchte sich ein Atom Furie in dieser unermeßlichen Mischung von Liebe und Hingebung niederschlagen, es möchte in dieser glorienhaften Märtyrergestalt nur ein Nerv, nur eine Fiber — und wär's auch nur einen Augenblick — vor Grimm und im Streben nach Vergeltung zucken! Das Publikum hat indes den passiven Heroismus beweint und applaudiert, und zwar nur deshalb, weil in der That das dichterische Talent Halm's so weiche Tinten wählte, den grausamen Stoff in einen solchen lyrischen Zauber kleidete, die Klippen des Problems auf glatter Bahn in dichterischer Schwanengondel so glücklich umschiffte, daß man einen Augenblick glauben konnte, sich in der Sphäre reiner, idealer Menschlichkeit zu bewegen. Hätte Hebbel, mit welchem Halm, bei dem größten Gegensatze in der Behandlungsweise, darin Ähnliches hat, daß er gewagte psychologische Probleme liebt, diesen Stoff gewählt: er würde seine scharfen und verletzenden Seiten mit solcher Kraft und Wahrheit herausgekehrt haben, daß die Dichtung gewiß für das große Publikum ungenießbar geworden wäre.

„Der Sohn der Wildnis" (1842), das Drama Halm's, welches nächst der „Griseldis" die größten Bühnen-

erfolge errungen hat, ist freilich weniger verletzend für das unverdorbene Gefühl, aber mehr eine dramatisierte Allegorie, als ein Drama; und an die Stelle der störenden Tortur in der „Griseldis" ist hier eine störende Dressur getreten. Der Sieg der Kultur durch die edle, liebende Weiblichkeit, überhaupt durch Amors Macht über die Barbarei ist wohl ein poetischer Grundgedanke; aber er weist von Hause aus mehr auf lyrische und psychologische Tableaus hin, als auf eine energische dramatische Haltung. Hierzu kommt, daß Halm die beiden Gegensätze nicht rein ausgeprägt, sondern beide durch einen Zusatz von Sentimentalität verfälscht hat. So ist Parthenia kein heiteres und unbefangenes Kind hellenischer Kultur, sondern eine durch des Dichters Fügung von Massilia verschlagene Salonschönheit, welche sich bei der Zähmung des wilden Tektosagen aller Hilfsmittel moderner Koketterie bedient und sich, während ihr oft die süßlichsten Albumverse sentimentaler Wiener Dandys in die Ohren klingen, im ganzen mit einer wenig weiblichen Bravour benimmt. Und dieser Ingomar ist trotz seines Bärenfelles ein gründlich gebildetes Naturkind, welches in Hegel'schen und Schiller'schen Worten sich ergeht, „des Lebens ganzen Inhalt einsetzt" u. s. f. Auch macht auf jedes gesunde Empfinden der löwenmähnige Barbarenfürst des ersten Aktes einen wohlthuenderen Eindruck, als der geschorene Sklave des letzten. Wenn man indes einmal das Mißliche einer dramatischen Dressur oder Tortur beiseite läßt, so ist die Komposition beider Dramen voll künstlerischer Spannung und Steigerung und mit großer technischer Sicherheit entworfen; einzelne psychologische Züge und lyrische Schönheiten überraschen, und die Sprache hat Adel und Schmelz, obschon der Gedanke oft aus den prachtvollen Ärmeln der Diktion sehr magere Arme hervorstreckt.

„**Der Adept**“ (1838) kann sich dieser künstlerischen Vorzüge, besonders einer einheitsvollen und straffen Kollision, nicht rühmen. Er ist episch breit ergossen; und der Dichter hatte nicht die Kraft, den tief in die Zeit eingreifenden Grundgedanken, die Macht und den Fluch des Goldes, in scharf ausgeprägten Gestalten und einer spannenden Fabel zur Geltung zu bringen. Die Handlung bewegt sich im Zickzack hin und her fahrend, dagegen ist die Dichtung gedankenreich. „**Camoëns**“ ist eine einzige lyrische Szene, deren Schwung durch eine das Ganze durchwehende Lazarettluft gehemmt wird. Das Streben Halm's im „**Sampiero**“ (1844) und „**Maria de Molina**“ (1847), ernstere historische Konflikte zu gestalten und eine präzisere dramatische Form zu gewinnen, ist gewiß anerkennenswert. Diese Stücke haben bei weitem nicht den Erfolg gehalbt, wie „Griseldis“ und „der Sohn der Wildnis“, sind aber frei von ihren krankhaften Auswüchsen und süßlichen Wendungen. „Sampiero,“ der korsische Freiheitsheld, der aus fanatischer Vaterlandsliebe sein Weib ermordet, ist eine durchweg männliche Heldengestalt voll Kraft und Begeisterung, und die Königin Maria in ihrem Konflikt zwischen der Liebe zu Diego und der Pflicht der Mutter und Königin gegen den Sohn und Thronerben eine würdig gehaltene dramatische Heldin. Dennoch war diesen größeren Aufgaben das theatralische Geschick Halm's nicht in gleichem Maße gewachsen, und die Einfachheit im Fortgange der Handlung schloß jene Effekte aus, mit denen der Dichter das Publikum in seinen Lieblingsstücken verwöhnt hatte. Wohl aber war der Stil des in Prosa geschriebenen „Sampiero“ mit seinem markigen Schwung von Bedeutung für den Entwickelungsgang des Dichters, indem sich seine Muse durch denselben von allzu großer Weichlichkeit emanzipierte. Die hierdurch gewonnenen Vorzüge kamen in höchst wirksamer Weise in Halm's großer

Tragödie: „der Fechter von Ravenna“ (1854) zur Geltung, indem hier ein männlicher Schwung und die dämonische Charakterzeichnung, wie z. B. die des Caligula in scharf pointierter Haltung sich über das Niveau der früheren Halm'schen Dichtweise erheben. Der Gang der Handlung ist durchsichtig und von dramatischer Steigerung; der Konflikt hat eine tragische Größe, die allerdings auf uns, wie alle antiken Opferungen aus Patriotismus, sobald sie die Familienbande zerreißen, einen befremdenden und grausamen Eindruck macht. Das Stück, am Wiener Burgtheater mit großem Erfolg aufgeführt, war anonym erschienen; es wurden über seine Autorschaft die verschiedensten Meinungen aufgestellt; bald sollte ein jüngerer österreichischer Poet, unterstützt von Heinrich Laube's sicherer Bühnentechnik, den „Fechter“ geschaffen haben, bald riet man auf Grillparzer, an den einzelne kräftige Züge, die Art und Weise der Versbildung im letzten Monologe des Thumelicus, der Charakter des Caligula und selbst ein episodisches Frauenbild, wie das Blumenmädchen Lycisca, hinzuweisen schienen, während für die Autorschaft Halm's die quälende Dressur sprach, welche um jeden Preis aus dem Sohn Armins einen Freiheitshelden machen will, obschon er nicht das geringste Talent dazu hat, und überdies das Tableauartige der ganzen Entwickelung. Die deutsche Kritik, welche hier wie die Naturforscher ex ungue leonem erraten sollte, hat nur den Beweis liefern können, wie schwierig es ist, bei der durchgängigen Gleichförmigkeit des Stils in den pathetischen Jambentragödien die einzelnen Dichter zu unterscheiden. Die Autorschaft des „Fechters von Ravenna“ sollte, ganz abgesehen von dem anfänglichen Geheimnis, noch zu seltsamen Verwickelungen Veranlassung geben. Ein bayrischer Schullehrer, Bacherl, der ein Stück „die Cherusker in Rom“, dem Wiener Burgtheater eingeschickt hatte, machte in Folge der bis jetzt

noch nicht aufgeklärten Ähnlichkeiten, die sowohl der Stoff desselben als auch seine szenischen Anordnungen mit dem „Fechter“ hatten, Ansprüche darauf, das Original dieser Kopie geschaffen zu haben, ja geistige Eigentumsrechte an ihr zu besitzen. Die Augsburger Allgemeine Zeitung wurde die Vorkämpferin Bacherl's; das Münchener Publikum rief diesen nach einer Aufführung „des Fechters“ als Autor heraus, und die Erklärungen Laube's und Halm's genügten nicht, die Gegner zu entwaffnen. Über dichterische Originalität herrschen im ganzen trotz der Studien der antiken Dramen und Shakespeare's noch immer befremdende Anschauungen. Man hat den Stoffquellen der anderen großen Dichter noch immer nicht genugsam nachgespürt — und selbst Schiller, obgleich er historische Stoffe wählte, hat oft mittelmäßige Dichtungen benutzt, in denen andere Vorgänger denselben Stoff behandelten. Es ist z. B. noch nicht genug auf die Ähnlichkeit der Situationen und Charaktere in Otways „Don Carlos“ und in dem Schiller'schen aufmerksam gemacht. Hier finden wir die Liebe zwischen dem Prinzen und der Königin; hier die Eboli, welche den Prinzen liebt, von ihm verschmäht wird und den König zur Eifersucht reizt; hier finden wir sogar einen Vertrauten des Prinzen, Posa — also selbst die Namen hat Schiller der englichen Tragödie des 17. Jahrhunderts entlehnt. Daß lange vor Schiller Spieß eine deutsche „Maria Stuart“ gedichtet, die in Mannheim während der Anwesenheit des Dichter-Dramaturgen zur Aufführung kam, und in welcher selbst die Begegnung zwischen den beiden Königinnen nicht fehlt, ist eine bekannte Thatsache. Die griechischen Dramatiker haben meistens dieselben in allen ihren Motiven fertigen Stoffe behandelt. Man wird also doch wohl zu dem Resultate kommen können, daß es gleichgültig ist, woher der Dichter seinen Stoff nimmt, und daß es kein anderes geistiges Eigentum giebt, als dasjenige,

welches auf der Originalität des dichterischen Talentes und Genies beruht. Bacherl's rohe Schülerarbeit ist nur eine zufällig vorausgehende Parodie des Halm'schen Stücks, und die spätern Abenteuer des fahrenden Dorflehrers bewiesen zur Genüge, wie mißlich und bedenklich der Trotz auf geistiges Eigentum wirkt, wenn das Eigentum von einer untaxierbaren Wertlosigkeit ist. Was nun den „Fechter von Ravenna" anbetrifft, so durchweht ihn ein warmer patriotischer Schwung, der nur an einer gewissen deklamatorischen Monotonie leidet, indem seine Hauptvertreterin Thusnelda von Anfang an alle Schläuche ihrer Begeisterung öffnet, so daß keine Steigerung mehr möglich ist. Caligula ist ein schwunghaftes Charakterbild, obgleich im Verhältnisse zu seinem Eingreifen in die Handlung zu luxuriös ausgestattet, zu porträtartig abgesondert. Auch zeugt es jedenfalls von großer Kühnheit, einen so wenig heroischen Helden zu wählen, wie Thumelicus, und durch seine naive und naturwüchsige Haltung, wie durch die warme, ungesuchte Gladiatorenbegeisterung ein Interesse für ihn erwecken zu wollen, welches die stets an der Schwelle stehende Verachtung abhält. Dennoch hat das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn etwas Peinigendes; das erhitzte Blasen in eine Asche, aus der gar keine Funken in die Höhe stieben, macht einen trostlosen Eindruck. Hierin, wie in den allzu breiten jambischen Ergüssen, welche die Handlung nutzlos mindestens um zwei Akte verlängern, möchten die Hauptbedenken gegen den künstlerischen Wert eines Stückes liegen, das seine äußeren Erfolge zum Teile seinem mysteriösen Erscheinen und einer politischen Situation verdankt, in welcher die Mahnungen, Aufforderungen und Elegien der Gattin Armin's zahlreiche Sympathien fanden, um so mehr, als ihr Patriotismus so dichterisch allgemein gehalten war, daß er für die bärenhäutigen Cherusker und Katten, Markomannen und Allemannen der deutschen Urwälder ebenso

paßte, wie für die patschuliduftenden Söhne dieses Jahrhunderts.

Die drei letzten Stücke Halm's sind: „Iphigenie in Delphi“ (1856), „Wildfeuer“ (1863) und „Begum Somru“ (1867). Die formelle Schönheit der „Iphigenie in Delphi“ ist unverkennbar. Wie in „Iphigenie in Tauris“ Orest vom Fluche entsühnt wird durch der Schwester edle Weiblichkeit, so hier Elektra, die vom Dichter mit großer dämonischer Energie gezeichnet ist und zu seinen bedeutendsten Gestalten gehört. Der Adel der Dichtung ist überhaupt von getragener Würde, sanft beredt und wild erhaben, wie es die Situation erheischt, und der Gegensatz der beiden Schwestern mit poetischer Empfindung durchgeführt. Nur in der Fortbewegung der Handlung liegt keine innere Nötigung; sie wird durch allerlei Zufälligkeiten bestimmt, wie z. B. durch ein künstlich motiviertes doppeltes Gebot des Schweigens die Schwestern sich bei der ersten Begegnung fremd und unerkannt bleiben, während der Mord Iphigeniens durch Elektras erhobenes Beil auch nur durch das zufällige Hinzukommen des Orestes verhindert wird. Wie einfach und klar tritt uns dagegen bei Goethe die innere Entsühnung und Wandlung entgegen!

„Wildfeuer“ ist eine romantische Studie von künstlichen und gewagten Voraussetzungen, indem uns der Dichter zumutet, uns in den Sinn eines Mädchens zu versetzen, das, als Knabe erzogen, sich für einen Knaben hält, bis ihm Gott Amor die Binde von den Augen nimmt. Räumen wir aber diese Voraussetzung ein und haben wir uns mit den genealogischen Vorbedingungen der Handlung befreundet, in denen ein ganzer Roman enthalten ist, so folgen wir mit lebendigem Anteil einer psychologischen Entwickelung, welche viel Pikantes und Interessantes bietet und über welcher ein reizender poetischer Duft schwebt. „Wildfeuer“ enthält nicht

nur dichterische Schönheiten ersten Ranges, sondern auch Situationen von jener Romantik, wie sie die walddustigen Lustspiele Shakespeare's atmen.

„Begum Somru" bewegt sich innerhalb der interessanten Konflikte, welche aus dem Kampfe zwischen einer neuen Kultur und einer alten, namentlich auf asiatischem Boden entstehen. Es sind dies wesentlich Konflikte der Neuzeit — und in dieser Hinsicht darf die Wahl solcher Stoffe als eine glückliche erscheinen. Der Gegensatz zwischen der stillen, aber üppigen indischen Lotusblumenpoesie und der überlegenen, aber berechnend herzlosen Zivilisation hat nicht bloß dichterischen Reiz, sondern auch tragische Bedeutung. Als Vertreter der Zivilisation erscheint Lord Hastings, ein ähnlicher Charakter wie „der Nabob" Lord Clive und gleichem Schicksal verfallen; das exotische Kolorit Indiens ist von dem Dichter nicht ohne Farbenpracht zur Anschauuug gebracht, ja selbst den Opiumrausch hat er sich als dramatisch-theatralisches Motiv nicht entgehen lassen. Bedenklich wird nur die Liebe der Begum zu einem Unwürdigen, obgleich dieser Zug nicht ohne Wahrheit für eine, wir möchten sagen „ethnographische Psychologie" ist; denn die Laster der modernen Zivilisation haben etwas Blendenderes und Bestrickenderes für die außerhalb derselben stehenden Natur- und alten Kulturvölker als ihre Tugenden und Vorzüge.

In der ganzen österreichischen Dramatik herrscht das deklamatorische Element vor. Auch die Dramen von Otto Prechtler tragen dies Gepräge, obwohl Prechtler's solides Talent das Lyrische nicht maßlos überwuchern läßt, sondern einen strengeren dramatischen Stil schreibt. Es ist bei ihm anzuerkennen, daß Episoden nie die Einheit der Handlung stören, und daß sich diese energisch weiter entwickelt, obschon die Charaktere und damit die Motivierung oft an allzu abstrakter Haltung leiden. Wir erwähnen von seinen mit

Beifall aufgeführten Dramen: „der Falconiere“, „Adrienne“, „die Rose von Sorrent“. Das erste hat den gehaltensten dramatischen Stil, aber ohne höhere Magie; das letzte erinnert an die psychologischen Experimente, die Halm in seinen Dramen anzustellen liebt. Der Standesunterschied zwischen dem Aristokraten und der Kunstreiterin, auf welchem der Konflikt ruht, wird am Schlusse in trivialer Weise aufgehoben, indem sich aus der Chrysalide der Arena eine Grafentochter entpuppt. „Adrienne“ ist eine diplomatische Tragödie mit fesselnder und spannender Handlung, dramatischem und theatralischem Effekte. Die durch den Zufall herbeigeführte Katastrophe lag freilich schon in den Grundbedingungen des Stückes, aber die Handlung würde menschlich egrreifender sein, wenn das Verhältnis zwischen Fuegos und Adrienne nicht so durchweg diabolisch wäre, und Fuegos eine größere Gesinnung offenbarte, welche Sympathien zu erwecken vermöchte. Otto Prechtler war am 20. Juni 1813 zu Greiskirchen in Oberösterreich geboren, seit 1834 Beamter, 1856 wie Grillparzer Archivdirektor im Finanzministerium; er starb am 7. August 1881 zu Innsbruck. Er hat, wie schon erwähnt, mehrere lyrische Gedichtsammlungen herausgegeben, auch vierzig Operntexte geschrieben, darunter den vom Herzog von Koburg-Gotha komponierten „Diana von Solange.“

Als der begabteste Nachfolger Halm's muß Joseph von Weilen angesehen werden. Er wurde am 28. Dezember 1830 zu Tetin in Mähren geboren, trat 1848 in die Armee, beteiligte sich an dem ungarischen Feldzug, wurde 1850 Offizier und später Professor an mehreren italienischen Lehranstalten, seit 1861 an der Wiener Generalstabsschule. Im Jahre 1874 wurde er vom Kaiser durch Verleihung des Ordens der eisernen Krone in den Adelstand erhoben, 1886 zum Hofrat ernannt. Als Kronprinz Rudolf das große

Werk: „die österreichische Monarchie in Wort und Bild" herauszugeben begann (1884), stellte er Weilen an seine Seite als Hauptredakteur. Leider folgte er dem begabten Fürstensohne, der ein so tragisches Ende nahm, nicht allzulange im Tode nach; er starb in Wien am 3. Juli 1889. Eine nach vielen Seiten förderliche Thätigkeit hat Weilen auch als Direktor der Wiener Schauspielschule und als Präsident des Wiener Journalisten- und Schriftstellervereins „Concordia" ausgeübt.

Weilen's „Tristan" (1859) verleugnet keinen Augenblick die Halm'sche Schule. Schon die Wahl eines mittelalterlichen Sagenstoffes erinnert an die Griseldis; ebenso der Fortgang einer psychologischen Entwickelung, die hier freilich zum Teil in eine äußerliche Sphäre herabgezogen ist, die Einfachheit der Bühnentechnik, welche Verwandlungen innerhalb der Akte ausschließt, vor allem aber die Diktion, welche reich ist an lyrischen Schönheiten und sich im dritten Akt zu echt dichterischem Schwung erhebt, indes ebenso oft eine Reihe von Wendungen und Bildern verfolgt, welche zu dem traditionellen Aufputze der deutschen Jambentragödie gehören. Der Zaubertrank der alten Sage ist von Weilen durch einen Zauberring ersetzt, der leider in gleichem Maße die Selbstbestimmung der Helden aufhebt. Dies romantische und opernhafte Motiv ist um so weniger gerechtfertigt, als der Zauberring nicht wie in der Dichtung Gottfrieds von Straßburg einen unheilvollen Bann über die Liebenden verhängt und sie willenlos zu Ehebruch, Tücke, Verrat und Verbrechen treibt, sondern nur eine symbolische Umschreibung für ihre unlösbare Zusammengehörigkeit ist. Eine Liebesleidenschaft durch einen handgreiflichen Zauber zu motivieren, wäre schon, wenn diese Liebe nur auf eine edle Resignation hinausläuft, bei einem mittelalterlichen Dichter überflüssig, der sich doch auf die Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Zeit

berufen könnte; für einen modernen Dichter ist es gänzlich ungehörig, da wir für die Entwickelung dramatischer Handlung keine andern Motive gelten lassen, als die, welche aus den Charakteren selbst hervorgehen.

Erfolgreicher als Tristan war „Edda“ (1865), ein Stück, welches über die meisten deutschen Bühnen ging. Der Hintergrund der Geschichte, der dreißigjährige Krieg, lag der Teilnahme näher. In diese Zeit und auf ostfriesischen Boden ist der Konflikt des Dramas verlegt, ein Konflikt zwischen Patriotismus und Gattenliebe. Die Heldin des Stücks, vermählt dem Freischarenführer Carpezan, dem Unterdrücker Frieslands, findet hier ihre Mutter wieder, der sie früh geraubt worden ist und die sie mit ihrer eigenen Freiheitsbegeisterung erfüllt. Sie greift zu den Waffen für ihr Volk; Carpezan fällt und söhnt sich sterbend mit der Gattin aus. Die Vorbedingungen der Handlung sind etwas abenteuerlich; aber in der Gestaltung liegt eine achtbare Kraft, die sich von der romantischen Lyrik hier ganz freimacht. Namentlich ist die Exposition des ersten Aktes trefflich. „Drahomira“ (1867) führt uns wieder in sagenhafte altböhmische Zeit; der Konflikt zwischen Religion und Mutterliebe hätte wohl, in eine spätere Epoche verlegt, mehr Wirkung gethan; denn die Kämpfe zwischen Christentum und Heidentum liegen der Gegenwart fern.

Auch „Rosamunde“ (1870) spielt in sagenhafter Vorzeit, obgleich das Trauerspiel sehr moderne Elemente enthält, wie das Experiment, das Alboin mit seiner Gattin vornimmt, indem er sie durch seinen Ratgeber Kleph prüfen läßt, ob sie ihn wahrhaft liebe. Eine fingierte Todesnachricht bildet den Prüfstein; wer erkennt hier nicht die in solchen Herzensprüfungen unermüdliche Halm'sche Schule? Die Rolle der geschichtlichen Rosamunde, die ihren Gatten töten läßt, ist von Weilen der Sklavin Rosamundens zugeteilt, die den

ihrigen erschlägt, um den Pokal, das geheimnisvolle Requisit der Handlung, das fast an die bekannten Requisite der Schicksalstragödien erinnert, vor ihm zu sichern; sie wird zur Strafe dafür in den Strom gestürzt. Dies Palladium ist nun in Rosamundens Händen. Der Gepide Lupold sagt zu ihr:

Das Kleinod, das
Ich anvertraut ihr, das besitzest du.
Ich sinke auf die Knie und bitte dich,
Bewahr' es treu, gieb's deinem Gatten nicht.
Bewährt hat sich's in Hunderten von Jahren,
An ihn knüpft sich Erinn'rung fernster Zeit,
Daß nie ein Feind, wie mächtig er auch war,
Uns bleibend konnt' mit seinem Joch belasten,
So lange dieses Kleinod wir besaßen.
Die letzte Hoffnung, raube sie uns nicht!

Rosamunde fühlt, daß ihre Liebe zu Alboin, dem Überwinder und Mörder der Ihrigen, von ewigem Mißtrauen vergiftet sein wird, daß sie beide dadurch unglücklich werden. Das soll nicht sein; sie beschließt sich für ihn zu opfern; sie erscheint nach der Krönungsfeier mit dem Pokal und wirft ihn in die Flut, nachdem sie Gift aus demselben getrunken.

Unleugbar hat der Konflikt, wenn er auch seiner Wildheit beraubt ist, tragische Größe; auch kann die Begegnung zwischen Alboin und Rosamunde nicht poetischer eingeleitet werden, als es in der Dichtung geschieht, indem Alboin sein durch die plastischen Kunstformen des Südens plötzlich erregtes Schönheitsgefühl ausspricht. Die große Szene zwischen Alboin und Rosamunde hat dramatisches Leben. Weilen's „Graf Horn“ (1870) zeigte die erfreuliche Wendung des Dichters zur modernen Dramatik und das Talent für eine geistreiche Darstellung. Namentlich ist der Hintergrund des Pariser Lebens zur Zeit der üppigen Regentschaft und des Law'schen Börsenschwindels sehr anschaulich und mit vielem Esprit

ausgemalt, und der Charakter des blasierten Regenten mit großer Feinheit gezeichnet. Leider aber hat der Dichter aus seinem Grafen Horn keinen tragischen Helden zu gestalten vermocht; die edle Ritterlichkeit, die er auf einmal annimmt, steht mit seiner Liederlichkeit und seinen Antezedentien in einen unlösbaren Widerspruch, an welchem auch die Motivierung der Handlung leidet. „Dolores“ ist eine düstere spanische Tragödie mit durchaus romantischen Motiven, die in einzelnen Situationen nicht ohne dramatische Kraft gestaltet sind, aber doch tiefere Innerlichkeit entbehren, und in „König Erich“ (1881) ist es dem Dichter ebensowenig gelungen, größeres Interesse für den wild-leidenschaftlichen nordischen König zu erwecken, wie dies seinen zahlreichen Vorgängern gelang.

Zu den hervorragendsten Vertretern einer dramatischen Dichtweise von edler vornehmer Haltung ist Graf Adolf Friedrich von Schack zu rechnen, dessen Bedeutung als Dichter wir schon früher gewürdigt haben. Ein dramatisches Gedicht von jenem geschichtsphilosophischen Inhalt, wie er vielen Werken Schack's eigen ist, „Heliodor“ (1878), hat zum Helden einen vornehmen Athener; zur Zeit als die alte Welt aus den Fugen geht, besonders durch den Andrang der Germanen, will dieser sowohl die Römer als auch die Christen aus Hellas vertreiben und dessen alte Herrlichkeit wieder herstellen (1874). Seine Liebe zu Makrima, der Tochter einer Christenfamilie, die selbst aber dem Kultus der alten Götter zugethan ist, fügt einen tragischen Einschlag in das dramatische Gewebe; denn Makrima wird von ihrem Bruder, einem fanatischen Christen, ermordet. Nun verfolgt Heliodor die Christen, während er die Römer, die er schon früher aus dem Lande vertrieben, besiegt, als sie anrücken, um die alte Herrschaft wieder zu erobern. Doch Alarich bemächtigt sich des Landes durch Hinterlist, und Heliodor

wird von den Hütern der eleusinischen Geheimnisse getröstet, die ihm verkünden, daß zwar die alten Götter dem Untergang geweiht sind, aber auch der Gott der Christen nicht für alle Zeit Sieger und Weltbeherrscher sein wird, sondern Eros, der älteste aller Götter, der Gott der Menschenliebe. Es ist dies kein dramatischer Abschluß; doch das Gedicht, der philosophische Inhalt des Ganzen weist über die dramatische Form hinaus. Ein anderes Trauerspiel aus dem Altertum: „Timandra" (1879) hat zur Heldin die Mutter des Spartanerkönigs Pausanias, welche den ersten Stein herbeiträgt, um den von den Ephoren Verurteilten im Tempel einzumauern. Seine Geliebte aus Byzanz, die Tochter des Perserkönigs, Mandane, die ihm nach Sparta gefolgt ist, sucht ihm die Hilfe der Perser zu verschaffen, als er die Verfassung umstürzen will und verbrennt sich selbst mit ihrer Halle, als der Plan des Pausanias durch Auffangen des Boten verraten ist. Der Spartanerkönig Schack's ist kein üppiger Satrap Persiens, ebensowenig wie von ehrgeiziger Herrschbegier aufgestachelt: er vertritt ein berechtigtes geschichtliches Prinzip, indem er die alten rohen Sitten Spartas mit ihrer Grausamkeit gegen Heloten und Kinder durch eine feinere und menschlichere Zivilisation verdrängen will. Dadurch wird sein Vaterlandsverrat erst zu einer wahrhaft tragischen Schuld. „Die Pisaner" (2. Aufl. 1876) behandeln den düster und grell beleuchteten Stoff, den Gerstenberg seinem Trauerspiel Ugolino zu Grunde gelegt hat; doch ist das Drama des letzteren im Grunde nur ein letzter Akt, der im Hungerturm von Pisa spielt; Schack führt uns die vorausgehenden Parteikämpfe vor, in denen Ugolino als Welfe und der Erzbischof Ruggiero als Ghibelline sich gegenüberstehen. Ugolino hegt den Ehrgeiz, sich zum Könige Italiens machen zu wollen; während die Bürgerschaft friedlich gesinnt ist, will er den Krieg mit

Genua, wie er überhaupt den Ehrgeiz hat, sich zum Könige von Italien zu machen. Doch er unterliegt seinem Gegner und wird in den Turm geworfen, wo er mit den Kindern den Hungertod stirbt, und zwar bricht er zusammen, als er noch lebend aus dem Turm geführt wird. „Atlantis (1879) spielt kurz vor Ausbruch der französischen Revolution. Ein deutscher Graf Wolfgang lockt eine Expedition in den Westen Nordamerikas in der Hoffnung, dort einen Zukunftsstaat zu gründen, der den Traum eines goldenen Zeitalters der Verwirklichung nahe führt; doch im Kampf mit eigenen trügerischen Genossen, mit andern, die seinem Willen sich nicht beugen, im Kampfe mit seinen eigenen Leidenschaften, die ihn selbst zu Missethaten verführen, scheitert das Unternehmen und Wolfgang vergiftet sich. In allen diesen Dramen, wie auch in „Gaston" (1883), „Walpurga", „die Johanniter" (1887) ist der kunstgerechte Aufbau, die edle Sprache, sind die Grundgedanken und weiteren geschichtlichen Perspektiven zu rühmen, wenn auch der geistige Äther derselben etwas zu fein ist für die aufnehmenden Atmungsorgane des an dickere Bühnenluft gewöhnten Publikums.

Unter dem Pseudonym G. Conrad hat Prinz Georg von Preußen (geb. am 12. Februar 1826 in Düsseldorf) eine Reihe von Dramen veröffentlicht, welche sich teils der Haltung der Antike nähern, teils mit romantisch-phantastischen Elementen versetzt sind [1]). Zu den ersteren gehört „Phädra", ein an vielen Bühnen mit Beifall aufgeführtes Werk, welches indes die einfache Geschlossenheit antiker Dramatik verschmäht und einen zu reichen Stoff in sich aufnimmt. Der Inhalt des Dramas von Racine spielt sich hier in den beiden letzten Akten ab; in den ersten sehen wir die Beziehungen der Helden zu ihrer Schwester Ariadne, ihre Nebenbuhlerschaft in der

[1]) G. Conrad „Dramatische Werke" (4 Bde., 1870).

Liebe zu Theseus, ihre Flucht mit ihm nach Athen, sodaß dieses Stück an eine Bilogie gemahnt. „Don Sylvio“ ist ein Stück voll spanischer Romantik; es behandelt den Tod Philipps des Schönen und die abgöttische Liebe der Königin, die sie noch seiner Leiche widmet. In drei Stücken bringt G. Conrad die dämonische Weiblichkeit, deren Darstellung zu den Lieblingsaufgaben seiner dramatischen Muse gehört, auf die Bühne. „Die Marquise von Brinvilliers“ erinnert in Ton und Haltung an Otto Ludwig's „Marquise von Scudery“. Die Heldin ist die berüchtigte Giftmischerin; abstoßend sind die gesellschaftlichen Zustände, die uns geschildert werden, doch diesem dramatisierten Pitaval fehlt es an Szenen von dämonischer Bedeutung. „Elfriede von Monte-Salerno“ (1874) ist eine italienische Messaline, welche dem Kultus der Wollust ihr Leben weiht, doch eben im Begriff, das Verbrechen der Blutschande zu begehen, von dem Vesuv mit ihrem ganzen Schlosse verschüttet wird. Doch neu ersteht das Schloß im Zauberglanz; Elfriede erscheint wieder mit ihren Geistern, und nur einem frommen Pater gelingt es, den dämonischen Spuk zu verscheuchen und den Halbbruder der Zauberin vor ihrer Versuchung zu retten. Weniger opernhaft ist „Katharina von Medici“ (1884). Die Ate des französischen Bürgerkrieges ist nicht minder scharf gezeichnet, wie in Lindner's „Bluthochzeit“. Doch eine zu reiche geschichtliche Stofffülle ist nicht mit künstlerischer Ökonomie bewältigt. Admiral Coligny mit seiner edlen Gesinnung und seinem freien geistigen Schwung ist ein durchaus sympathischer Held. In anderen Szenen dieser Dramen finden sich bedeutsame Züge, in denen unverkennbar ein dramatisches Talent aufleuchtet: ebenso sind dichterische Schönheiten über dieselben verstreut; doch der Mangel an Maß und Beschränkung beeinträchtigt ihre Wirkungen.

Unter den Vertretern der deklamatorischen Jambentragödie treffen wir viele Dilettanten, die nicht aus innerer Nötigung dichten und sich deshalb gern an dieses oder jenes Muster anlehnen. Durch eine mehr charakteristische Färbung hervortretend ist Gotthilf August Freiherr von Maltitz (1794—1837) aus Königsberg, ein satirischer Absenker Lichtenberg's, ein Mann der „Pfefferkörner“ und „humoristischen Raupen“, in welchem, wie in Amadeus Hoffmann, das Pasquillteufelchen lebendig war und der an einem nicht zu heilenden Oppositionsfieber litt. Charakteristisch für ihn ist jene bekannte Anekdote, daß er sein von der Zensur abgekürztes Drama: „der alte Student“ am Königsstädter Theater in Berlin in Gegenwart des Königs in alter, unverkürzter Gestalt aufführen ließ, weshalb er aus Berlin verwiesen wurde. Die Begeisterung für Polen tritt in diesem Stücke etwas poltronartig auf, und die Verachtung, mit welcher die deutsche Nation darin behandelt wird, giebt uns ein Recht, es zu verdammen. Etwas Grelles, Gewaltthätiges, schadenfroh Ironisches geht durch alle Dramen von Maltitz („Schwur und Rache“ 1826, „Hans Kohlhas“ 1828, „Oliver Cromwell“ 1831) hindurch, indem die Begeisterung dieses Poeten einen bilösen Ursprung zu haben schien, und alle ihre Früchte, in der Nähe betrachtet, einen stachelichten Charakter zeigten. Am bekanntesten ist sein nach der Kleistschen Novelle behandeltes Drama: „Hans Kohlhas“ geworden, obwohl die Erzählung von Kleist drastischer und markiger ist. Diese Tragödie des gekränkten Rechtsgefühles ist bei weitem klarer und ergreifender, als „der Erbförster“ von Ludwig, indem wir dort mit der Empfindung des Helden, der sein wohlbegründetes Recht nicht erhalten kann, bis in ihre grellsten Extravaganzen sympathisieren, eine Sympathie, die wir weder der fixen Idee des Erbförsters, noch seinem tragikomischen Schicksale zuwenden können.

Nicht mit dem genannten Dichter zu verwechseln ist Franz Friedrich von Maltitz (1794—1857), dessen Fortsetzung des Schiller'schen „Demetrius" (1817) eine echte Dilettantenarbeit ist, eine jambische Verwässerung des vortrefflichen Planes, ein fünfaktiges „Räuspern und Spuken" in Schiller'schen Versen, ohne daß in einer Szene sein Geist spukte. Korrekte Dilettantenarbeiten sind die Dramen des tüchtigen Kunsthistorikers Franz Kugler in Berlin (1808 bis 58): „Jacobäa", „Doge und Dogaressa". Die Charakteristik und der Gang der Handlung ist klar, die Genremalerei der Volksszenen glücklich, die Komposition geschickt und jedem Einwande gewachsen; aber es sind Speisen ohne Gewürze, von außerordentlicher Nüchternheit; es fehlt das unsagbare Etwas des Talentes. Gut abgezirkelte Baurisse zeugen für den kunstverständigen Architekten, aber die Besonnenheit ohne Begeisterung schafft keine Dichtungen von nationalem Interesse. Bedeutender ist Hans Köster, geb. am 6. August 1818 zu Kivitzow bei Wismar, ein Dramatiker, der sich meistens an historischen Stoffen versucht hat, ohne daß es ihm bisher gelungen, seinen Dramen künstlerische Rhythmik und Architektonik, ein ineinandergreifendes Gefüge zu geben. Er schwankt in seinem Stile zwischen dem deklamatorischen und charakteristischen Element, ohne beide zur Einheit verweben zu können. In seinen meisten Stücken herrscht eine breite, langatmige, selbst in Strophen und Stanzen schwelgende Lyrik neben szenischer Verworrenheit, ebenso eine charakteristische Kraft und Lebendigkeit der Aktion. Von seinen früheren Stücken: „Maria Stuart" (1842), „Konradin", „Luisa Amidei" (1843), „Polo und Francesco" (1842), Schauspiele (1842) verdient „Maria Stuart" wegen einer lebendigen und bewegungsreichen Handlung den Vorzug, obwohl diesem Drama, welches als Vorspiel der Schiller'schen „Maria

Stuart" dienen könnte, der tragische Abschluß fehlt. Im „Großen Kurfürsten" (1851, neue Bearbeitung 1864), einem am Berliner Hoftheater aufgeführten Drama, steigt der Dichter von seinem gut gerittenen Jambenpegasus ab und geht behaglich zu Fuß, jede Anekdote auflesend, die er auf dem Wege findet. Dies Drama hat große, aber nicht künstlerisch geordnete Lebendigkeit; die Charaktere, besonders der Kurfürst und der Feldmarschall Derfflinger, sind mit markigen Zügen gezeichnet; aber diese charakteristischen Züge sind mehr beiherspielende Arabesken, als bewegende Hebel der Handlung. Es ist ein aus dem Groben gehauenes Stück Geschichte, ein dramatisches Repertorium Brandenburgischer Staatsaktionen, mit vielen direkten Appellationen an den preußischen Patriotismus.

In der neu umgearbeiteten Jugenddichtung Hans Köster's: „Ulrich von Hutten" (1855) ist zwar auch noch der Charakter der „Historie" vor dem des geschlossenen Dramas vorherrschend, doch treten hier schon spannende Konflikte ein, wie der zwischen Vater und Sohn. Ulrich im Heere der Bauern, an der Leiche seines Vaters, der sich selbst mit einem Flügel seiner Burg in den Abgrund gestürzt hat: das ist eine bedeutende dramatische Situation, welche der Dichter freilich nicht an die rechte Stelle rückt, sondern durch darauffolgende Szenen wieder verdunkeln läßt. Trefflich ist die Charakterzeichnung, wie die des Humanisten und Humoristen Erasmus. Die Diktion in Vers und Prosa ist den Situationen angemessen, oft schwunghaft, oft humoristisch, gleich frei vom verblaßten Jambenton wie von der Roheit des burschikosen Kraftpathos, die uns immer an einen Plumpudding erinnert, der durch eine in Flammen gesteckte Rumsauce beleuchtet wird.

Wenn die Kraftdramatiker mit Vorliebe antik-historische Dramenstoffe wählten: so die Jambentragöden antik-

mythische. Jene suchten nach markigen Helden für eine großartige Behandlung, diese nach passenden Trägern einer schulgerechten Deklamation. Es begann eine Epoche akademischer Dramenstudien. Das erfolgreichste dieser Stücke war die „Klytämnestra“ von Tempeltey (1857). Der Dichter, geb. am 13. November 1832 in Berlin, gegenwärtig Geheimer Kabinetsrat des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, hat in seinen lyrischen Dichtungen: „Mariengarn“ (1860, 4. Aufl. 1865) feines Kunstgefühl und warmen Gefühlston an den Tag gelegt. Das Neue der Behandlung in seiner Tragödie besteht in der innerlichen Schlußwendung, die der Dichter nimmt. Klytämnestra ermordet Agamemnon aus Liebe zu Ägisth; aber Ägisth, im Triumph dieser That, bekennt ihr, daß er sie nicht aus Liebe gewählt, sondern nur als Werkzeug seiner blutigen Rache an dem ihm verhaßten Geschlecht des Atreus. So wird Klytämnestra bestraft:

> Denn weil ich, was ich liebte, von mir stieß,
> Mußt' ich verlieren, was ich selber liebte;
> Das ist das Ende!

Das ist aber aus verschiedenen Gründen kein Ende. Tempeltey hat sich Goethe's „Iphigenie“ zum Muster genommen in Bezug auf moderne Verinnerlichung der antiken Mythe. Ein Verbrechen wie Gattenmord kann durch eine solche innerliche Wendung nicht gesühnt werden; die tragische Nemesis läßt sich so wohlfeil nicht abkaufen. Hierzu kommt, daß sich jeder den tragischen Schluß, der in der Ermordung der Klytämnestra durch Orest besteht, von selbst hinzudichtet. Die Diktion der Tragödie ist korrekt, glatt und an einzelnen Stellen schwunghaft. Die Anordnung der Komposition und die Steigerung bis zum Schlusse des vierten Aktes sprechen für das dramatische Talent des Dichters. Das bewährt sich auch in seinem Trauerspiel: „Hie Welf, hie Weib-

lingen", besonders in der großen Szene zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen, die dramatisch markig herausgearbeitet ist, während sich der zweite Teil der Handlung ins Historienhafte verzettelt: eine durch den geschichtlichen Stoff gegebene Klippe, die auch keiner der früheren Bearbeiter desselben glücklich zu umschiffen vermochte. „Oliver Cromwell" (1883) ist reich an großen Haupt- und Staatsaktionen; eine Reihe von Konflikten folgt einander: im zweiten Akt der Kampf Cromwell's gegen das Königtum, im dritten der Kampf mit dem Parlament, im vierten der Kampf mit dem Heere und sein Streben nach der Königskrone, während die royalistischen Verschwörer mit dem Dolch im Gewande bereit stehen, den König Cromwell zu töten. Der Protektor entsagt aber der Krone; der Konflikt tönt elegisch aus. Die tragische Nemesis weilt indes bei dem Beherrscher Englands im Schoße seiner Famile; seine eigene Tochter stirbt an gebrochenem Herzen, aus Liebe zu einem Royalisten, einem Verschwörer, den die Republik dem Tode weiht. Die Liebesszenen haben einen warmen, lyrischen Ton. Der Cromwell Tempeltey's ist kein Tartuffe: er ist ein schlichter, glaubensfester Mann voll Überzeugungstreue und bestrebt, nur der Stimme seines Gewissens zu folgen. Das entspricht auch den Resultaten der neuen geschichtlichen Forschung. Doch fehlt ihm dadurch, daß er mehr der typische Ausdruck der allgemeinen Bewegung ist, das zielbewußte Streben und dadurch dem Drama der Zug einer fortdrängenden Spannung um so mehr, als der Held in verschiedenartige Kollisionen versetzt wird und der Einheitspunkt des Dramas mehr in seinem Charakter liegt als in der Handlung.

Ein schweizer Dramatiker, Joseph Viktor Widmann in Bern, geboren in Nennowitz am 20. Februar 1842, welcher in seiner epischen Dichtung: „Buddha" (1869), einer Ge-

dankendichtung, die sich um die wichtigsten Probleme der Menschheit dreht, Klarheit des Sinns, milde Grazie und Formenadel bewies, hat eine „Iphigenia in Delphi“ (1865) gedichtet, welche die gleichen Vorzüge bewährt, von poetischem Schwung und anmutiger Gefühlswärme beseelt ist, und in der Würde des Ausdrucks an den Goethe'schen Stil erinnert. Im Gang der Handlung, in der Einleitung der Akte und Szenen ist das Stück der Halm'schen „Iphigenie in Delphi“ überraschend ähnlich. Alle derartigen antiken Stoffe sind gleichsam von Hause aus schon typisch und dramatisch fertig, so daß die Ähnlichkeit der Anlage bei verschiedenen Dichtern, die sie behandeln, nicht auffällig sein kann. Von Widmann's übrigen Dramen: „Orgetorix“ (1867) „Arnold von Brescia“ (1867), „die Königin des Ostens (1878), „Oenone“ (1879) ist das letztere wohl das bedeutendste. Die anderen Stücke haben wenig Exposition und Entwickelung: besonders „Orgetorix“, mehr eine Verherrlichung Cäsars als des ehrgeizigen Führers der Helvetier, behandelt einen für das Drama undankbaren Stoff. Oenone ist die von Paris verlassene Geliebte, die im Besitz einer wunderthätigen Salbe ist und dennoch, als er durch Philoktets Pfeilschuß verwundet sie aufsucht, ihn aus Eifersucht sterben läßt; sie ersticht sich dann an der Leiche des Paris. Der Gegensatz zwischen der wahrhaft liebenden Oenone und „dem aphroditischen Weib“ Helena tritt in Szenen von dichterischer Schönheit hervor. Die Sprache Widmann's ist oft von klassischem Adel. Schade daß er so wenig dem modernen Geist huldigt und die Wahl antiker Stoffe bevorzugt.

Indem das Münchener Preis-Komitee 1857 Paul Heyse's „Sabinerinnen“ den Preis und Jordan's „Witwe des Agis“ das Accessit erteilte, schien die moderne Kritik der antikisierenden Tragödie eine volle Berechtigung

einzuräumen,[1]) wenn sich auch das Publikum der deutschen Hauptstädte gegen beide Werke ziemlich kühl verhielt. Heyse's unkräftige, wenn auch sprachlich meisterhafte Schönrednerei in diesem Stücke verstieß in auffallender Weise gegen das antike Kostüm, und auch für Jordan's zugespitzte Gedankenlakonismen war das alte Sparta eine sehr zufällige Bühne. Stoffe in das Altertum zu verlegen, die ebenso gut in jeder andern Zeit spielen könnten, deren Gedankeninhalt nicht mit dem antiken Geist zusammenhängt, ist ein offenbarer Mißgriff. Doch konnte die Entscheidung der Münchener Preisrichter nur die akademische Dramenpoesie ermutigen, und in der That tauchten zum Übermaß Sophonisben, Iphigenien und andere Heldinnen des Altertums in der dramatischen Litteratur auf und fanden zum Teil sogar den Weg auf die Bühnen.

Auch Paul Heyse selbst, der schon vorher einen „Meleager“, eine klassische Tragödie in Knüttelversen, und ein ziemlich krasses Bühnenstück: „Die Pfälzer in Irland“ gedichtet hatte, wandte sich jetzt mit Eifer der Bühne zu, zuerst mit seinem Schauspiel „Elisabeth Charlotte“ (1860), einem Intrigenschauspiel im Stil der Degen- und Mantelkomödie, von etwas blasser Haltung, einem eleganten, doch keineswegs witzigen Stil, ohne die Greifbarkeit, die für dramatische Motive und Wendungen unerläßlich

[1]) Wie schon erwähnt, hat das Berliner Preiskomitee zwei antike Dramen: „Brutus und Collatinus“ von Lindner und „Sophonisbe“ von Geibel und das Komitee zur Verteilung des Wiener Grillparzerpreises auch einem Römerstück: „Gracchus der Volkstribun“ von Adolf Wilbrandt den Preis erteilt. Die akademische Richtung unserer Prüfungskommissionen ist damit klar genug an den Tag gelegt; zur Erläuterung dieser Preiserteilungen mag indes die Bemerkung dienen, daß antike Stoffe durch ihre größere Einfachheit und Einheit die Erfüllung der formalen Bedingungen des Dramas wesentlich erleichtern.

ist. Das Stück hat namentlich in München und Wien gefallen; doch ist der Eindruck desselben ein sehr kühler, weder nach der ernsten noch nach der heitern Seite anregend. Noch novellistischer ist „Maria Moroni" (1864), ein bürgerlich italienisches Trauerspiel, welches bei der Berliner Aufführung gänzlich verunglückte. Ein Weib, das ihren Gatten, einen tölpelhaften Bauern, mit Recht nicht liebt, von der leidenschaftlichen Neigung eines Fürsten verfolgt, zuletzt von dem ungeschickten Othello, der ein Rendezvous belauscht, erstochen wird, ist durchaus keine tragische Heldin. Das Stück enthält viel feine Dialektik, aber keinen gesunden Zug. „Hadrian" schloß sich früheren Versuchen auf dem Gebiet antiker Tragödie, dem preisgekrönten Schauspiel „Der Raub der Sabinerinnen" und dem mythologischen „Meleager" an, ist dichterisch bedeutender als die andern Heyse'schen Stücke, doch durch das psychologische Raffinement, das in seinem Grundthema liegt und durch das unvermeidliche Hereinspielen griechischer Weltanschauung in dies Drama geläuterter Knabenliebe den Bühnen unzugänglich. Mit dem Drama „Hans Lange" (1864) eroberte Paul Heyse sich auf einmal die Bühnen. Er zeigte hier seine formelle Virtuosität in der Annahme eines holzschnittartigen volkstümlichen Stils; die lustigen Edelleute und listigen Bauern geraten ihm recht wohl, und einige Situationen übten auf der Bühne eine gute Wirkung aus. Doch der Schlußakt war matt und das Stück im Grunde unbedeutend, auf Motiven der Bauernlist beruhend, wie sie etwa im „Versprechen hinterm Herd" verwertet sind. Das patriotische Stück „Kolberg" (1865), das uns Nettelbeck und die Kolberger Bürger im Kampfe gegen das Franzosentum vorführte, ist eine Mosaik militärischer und bürgerlicher Genrebilder aus jener Zeit, in welcher sich nicht bloß der feinfühlige Genremaler bewährt, sondern auch einige patriotische Wendungen zündeten. „Die Göttin der

Vernunft" bewies, daß dem Dichter für die Darstellung revolutionärer Epochen alles Lebensblut, alles hinreißende Feuer fehlte.

Zu den besten Dramen Heyse's gehören: „Graf Königsmark" (1877) und „Elfriede" (1877); sie haben mehr Wärme und Leidenschaftlichkeit als seine früheren Stücke. Beide sind in der Kategorie der Ehebruch-Dramen unterzubringen, welche von der Bühne oder gar von der Dichtung auszuschließen eine bedenkliche Einseitigkeit wäre. Im ersten Drama ist die Liebe zwischen der Prinzessin und dem Grafen Königsmark von ihren Anfängen wie in ihrer Steigerung bis zur Hingebung in sündigem Glück, mit psychologischer Feinheit durchgeführt. Die Gräfin Platen, die früher mit dem Grafen Königsmark ein Verhältnis hatte, erbittert darüber, daß er es leugnet, sie je geliebt zu haben, tritt an die Spitze der Gegenbewegung und führt die Katastrophe herbei, den Tod des Grafen und die Verbannung der Prinzessin. Der Aufbau und die Gruppierung der Charaktere ist in diesem Stück durchaus künstlerisch. Doch ein gewisses Gefühl der Gebundenheit, der Gedrücktheit können wir gegenüber dieser Szene ohne größere Perspektiven, dieser Welt dumpfer Enge und roher Gewalt nicht unterdrücken; im Reich der kleinen Intrigen glaubt man nicht an große Leidenschaften; der Stoff hat nichts Sympathisches, der Ausgang nichts Erhebendes. „Elfriede" spielt im alten England, ebenfalls eine Ehebruchstragödie, in düsterem Grundton gehalten, in der Stimmung der altschottischen Volksballaden. Der Charakter der Handlung, die oft lustspielartigen Verkleidungen, die geheimnisvolle Schlucht, die Katastrophe: alles ist durchaus romantisch und erinnert an die Abenteuerlichkeit und Grausamkeit altenglischer Dramatik. Doch die novellistischen nachträglichen Enthüllungen sind eine Lücke in der Entwickelung der Helden; nach dem dritten Akt besonders

verliert sich die Wirkung dieses sonst feinkomponierten und oft von der Wärme lyrischer Empfindung beseelten Dramas. Diese beiden Stücke hatten auf der Bühne keinen Erfolg. Doch der Dichter läßt sich durch halbe Erfolge oder ganze Mißerfolge nicht abschrecken, er läßt immer neue Stücke in die Bresche rücken, wo seine Toten liegen, und durch diese rühmenswerte Ausdauer, durch diese Produktivität, die einem Dramatiker wohl zu Gesicht steht, behauptet er sich als Hauptträger der neueren ernsten Dichtung, um so mehr, als die Bühnen einem Autor von seinem Ruf im ganzen entgegenkommen und auch mit dem einen oder anderen Stück ein Experiment wagen, vor welchem sie zurückschrecken würden, wenn es sich um das Werk eines minder berühmten Schriftstellers handelte. Trotz dieser lobenswerten Ausdauer mag man bezweifeln, ob Paul Heyse das spezifisch dramatische Talent besitzt: bei seiner ausnehmenden Formbeherrschung und der Geschmeidigkeit einer allen Gattungen gerecht werdenden technischen Virtuosität und einer ästhetischen Bildung, welche den Anforderungen einer jeden gerecht zu werden weiß, vermag er hierüber hinwegzutäuschen. Die in der Novelle berechtigte „Kaprice" schleicht sich auch oft in seine Dramen bei Durchführung der Handlung ein: doch ist es unverkennbar, daß Heyse's Muse mit den Jahren an Kraft und Maß zunimmt. In „Don Juans Ende" (1884) ist der Held keine Phantasiegestalt, wie bei Lord Byron, sondern der Held der Sage, nur daß dieser ihre letzte Spitze abgebrochen wird, indem nicht der steinerne Komtur ihn in die Hölle holt, sondern er wie Empedokles in den Flammen des Ätna den Tod sucht. Auch erscheint Don Juan in einer Eigenschaft, welche die Sage nicht an ihm kennt, als Vater, und zwar trägt er durch sein früheres wüstes Leben die Schuld, daß sein Sohn unglückich wird, daß er nicht die Hand der Geliebten erhält, weil die Mutter

derselben eine Schwester jener Donna Anna ist, welche Don Juan einst verführt hat und er also der Mörder ihres eigenen Vaters. Anfangs scheint das Stück auf einen Konflikt zwischen Vater und Sohn hinauszulaufen, welche beide dasselbe Mädchen lieben; dann aber tritt eine Wendung ein, die wir als novellistisch-kapriciös bezeichnen müssen, da sie von der geraden Linie der dramatischen Entwickelung ablenkt: Don Juan ist so entzückt über den neugefundenen Sohn, daß er denselben allein besitzen will, ihn auch der Geliebten nicht gönnt und durch eine Intrige, bei der er selbst die Hauptrolle spielt, ihn glauben machen will, seine Ghita sei ihm untreu geworden. Don Juan zeigt also eine excentrische Vaterliebe, die man bei dem Helden der Sage nicht voraussetzen darf, der sich gewiß um seine zahlreichen liberi naturales und liberi adulterini gar nicht bekümmert hat. Der Konflikt würde uns einfacher erschienen sein, wenn er sich darauf beschränkt hätte, daß durch das Vorleben des Vaters der Sohn um das Glück seiner Liebe gebracht wird. Doch enthält das Stück Szenen voll Leben und Bewegung und die Sprache bisweilen sogar kraftgeniale Wendungen. Der Held des Dramas „Alcibiades (1885) ist der geniale Athener, der durch seine Jugendstreiche in der Eulenstadt soviel von sich sprechen machte und dessen Leben auch später zwischen Heldenthaten und Abenteuern schwankt. Leider hat der Held des Heyse'schen Dramas keinen eigentlich genialen Zug; auch kann er nicht mit der Initiative historischer Thatkraft erscheinen, da die Handlung in der letzten Zeit seines Lebens spielt, in welcher er ein Verfolgter, der Gast des persischen Satrapen ist. Alcibiades ist nur der Held eines Liebesdramas: selbst seine geschichtlichen Antecedentien sind nirgends so illustriert, daß man das Bild einer bedeutenden Vergangenheit erhielte. Wir erfahren nur, daß er mit der Tochter des Satrapen, Cassandra, ein Liebesverhältnis hatte und daß

diese am gebrochenen Herzen starb, als er sie verlassen. Dies hindert indes die unternehmungslustige Schwester Mandarne nicht, auch ihrerseits in leidenschaftlicher Liebe zu dem schönen Athener zu entbrennen. Alcibiades führt aber eine Korintherin, Timandor, bei sich und schwankt zwischen der persischen Schönheit und der griechischen Hetäre. Das wird ihm zum Verhängnis: Mandarne will ihn für sich entführen; er steht schon auf ihrem Wagen neben ihr; da besinnt er sich eines besseren und springt wieder herunter. Die Rache durstende Perserin weiht ihn dem Tode, wirft die Fackel in seine Hütte und seine Perser töten ihn. Die beiden feinkontrastierten Frauencharaktere flößen mehr Interesse ein, als der Held des Stückes, der im Grunde nichts ist als ein schwankender Liebhaber ohne einen Zug von Charaktergröße. „Die Hochzeit auf dem Aventin“ (1886) hat eine lebendige, bewegte Handlung, die sich zu scharf ausgeprägten Höhepunkten fortbewegt. Gaius Calpurnius Piso feiert seine Hochzeit mit Cloelia, einem Mädchen aus Cumae. Da erscheint der trunkene Tyrann Caligula im Hause der Pisonen mit seinem Begleiter. Der eine derselben, Probus, erkennt in Cloelia, der Braut, ein Sklavenkind, die Tochter seiner Amme. Caligula gelobt, ihm sein Eigentum zurückzuschaffen und läßt die Braut nach dem Palatin entführen. Sie wahrt dort ihre Keuschheit; aber der Tyrann brennt ihr mit rotgeglühtem Eisen ein Brandmal auf die Stirn, das sie zeitlebens zur Sklavin stempelt. So kehrt sie zu ihrem Bräutigam zurück, dem sie ihre Herkunft verschwiegen hat: doch dieser spricht sie frei von Schuld und läßt sie nicht fort, als sie zur Mutter eilt, um seinem Streben nach dem Cäsarenpurpur nicht im Wege zu stehen. Cloelia trinkt, als Caligula bei der Hochzeit erscheint, des Cäsars rotgesiegelten Cäsarenwein und stirbt. Gaius Piso tötet Caligula und dann sich selbst. Jedenfalls hat die Tragödie große Szenen. Das Brandmal

auf der Stirn der Cloelia und der Cäsarenwein sind überdies noch nicht verbrauchte dramatische und theatralische Motive. Doch über der Vorgeschichte schwebt ein zweifelhaftes Licht: es wird nicht überzeugend genug dargethan, warum Gaius nicht wußte, daß Cloelia eine Sklavin sei. Die Diktion ist nicht ohne Kraft und Schwung. „Die Weisheit Salomos“ (1887) hat dichterischen Gehalt, auch fehlt es ihr nicht an Szenen von dramatischer Wirkung, namentlich im ersten und letzten Akt; aber der dramatische Guß hat doch etwas Sprödes, und wenn man den hinreißenden Zug der Schiller'schen Dramen mit dem Heyse'schen Werke vergleicht, so wird es tief in den Schatten sinken. Mehr klingt es in Ton und Haltung an „Nathan“ und „Tasso“ an, in denen auch die Seelenmalerei bei geringer Energie der dramatischen Handlung überwiegt. Von den beiden Frauengestalten, welche die Bibel in Zusammenhang mit dem gefeierten König von Israel bringt, trägt die eine ihm ihre volle Leidenschaft entgegen; die andere liebt einen jungen Hirten, und wenn sie trotzdem den Wünschen des Königs Gehör giebt, der sich ihr vermählen will, so geschieht das nur, um dem Hirten, der sich eines todeswürdigen Attentats gegen den Fürsten schuldig gemacht, durch die Gnade desselben das Leben zu retten; doch im entscheidenden Augenblick siegt die Liebe und sie eilt in die Arme des Geliebten, um mit ihm den Tod zu erleiden. König Salomo ist indes weise genug, auf eine unerwiderte Liebe, auf ein zwangsweise erobertes Glück zu verzichten. Der Abschluß befriedigt zwar das gesunde Gefühl und das Urteil der verständigen Leute, aber in dramatischer Hinsicht macht er den Eindruck eines vollen Stroms, der sich im Sande verläuft. Und im Sande verläuft sich auch der Nebenarm der Handlung, die Leidenschaft der Königin von Saba, nur mit dem Unterschiede, daß diese am Schluß ganz zur müßigen Zu-

schauerin wird, nachdem ihr Plan, Sulamith gewaltsam zu entführen, gescheitert ist. Paul Heyse hat den biblischen Stoff durchaus modernisiert, um ihn der Anschauungsweise und Denkart der Gegenwart näher zu bringen. In dieser Hinsicht ist das Stück trotz der stimmungsvollen Beleuchtung der orientalischen Szenerie ein großer Anachronismus. Dieser Königin von Saba, welche nicht nur mit einem unbefriedigten Herzen aus dem Lande der Kaffeebohnen und des Goldstaubs kommt, die den König nicht nur über tiefere Probleme der Weisheit befragt, sondern ihm bei Tisch auch Rätsel aufgiebt, wie sie öfters in einer Frauenzeitung stehen, erinnert an eine neufranzösische femme incomprise, an eine belletristisch und pessimistisch angeflogene Salondame mit der Phönixfeder hinterm Ohr. Und diese Sulamith ist doch nicht die Braut des Königs, die sich ihm ganz zu eigen gab und deren Steckbrief das hohe Lied entwirft mit einer beneidenswerten Vollständigkeit. Wenn man aber als Hintergrund dieser ganzen Handlung die biblisch beglaubigten vielen hundert Frauen des Königs ansehen wollte, so würde dieselbe ganz in der Luft schweben, und besonders die Eifersucht der Königin von Saba auf Sulamith einen possierlichen Eindruck machen. Davon abgesehen, enthält das Stück viel Schönes, besonders das erotische Idyll ist mit jener attischen Grazie ausgeführt, die dem Novellendichter Heyse eigen ist, wenn er zarte Frauencharaktere schildert. Weniger heimisch ist er, wo es die Sprache der Leidenschaft zu schildern gilt. Unter den Jamben finden sich Verse voll Schwung und Anmut und zahlreiche eingestreute Sentenzen machen der Weisheit Salomos keine Schande.

Dies sind wohl Heyse's hervorragendste Werke aus dem letzten Jahrzehnt; damit ist indes sein Schaffen, dem wir nicht in alle Verzweigungen folgen können, nur unvollständig charakterisiert. Seine modernen Stücke sind allzu novellistisch und

haben bei den Aufführungen kühl gelassen; sowohl dem Schauspiel „Aus zwei Welten" wie dem „Recht des Stärkeren" (1884) fehlt der dramatische Rückgrat; besonders in dem letzteren sind die hinundhergehenden psychologischen Fäden für die Bühne zu fein und zu verzwickt; auch wird das eigentliche Problem nicht künstlerisch durchgeführt, sondern in neuen Erfindungen verdunkelt. „Die Frauen von Schorndorf" (1887) sind ein geschichtliches Lustspiel von farbenfrischer Naivetät. Von den zahlreichen Einaktern, die Heyse gedichtet, verdient wohl das Trauerspiel: „Ehrenschulden" wegen seines spannenden, ernsttragischen Ganges den Vorzug. In „Frau Lucrezia" herrscht ein stimmungsvolles und natürliches Kolorit.[1])

Auch ein anderer Akademiker der Münchener Schule, Julius Grosse, ließ eine Tragödie aus der Geschichte des Altertums, „der letzte Grieche" (1865) erscheinen, in welcher die Anarchie der damaligen politischen Verhältnisse sich in einer Menge kleiner und verzwickter Motive widerspiegelt, und der Held, obgleich er außerordentlich breit und pomphaft ist in der Auseinandersetzung seiner Intentionen, erscheint ohne scharf hervortretende charakteristische Physiognomie. Mehr Kraft und Energie der Zeichnung ist in den übrigen Gestalten, namentlich in dem kernhaften, wenn auch etwas verschrobenen Philosophen Tomolais und dem Tyrannen Nabis, einem spartanischen Caligula. Die sprachliche Behandlung zeugt von Talent, aber die Treue des Kostüms wird durch eine erstickende Fülle mythologischer Bilder gewahrt, welche den Eindruck der akademischen Studie vervollständigen. Hellas wird mit Niobe und Andromeda in ausführlicher epischer Weise, im Stil Homer's und Ovid's,

[1]) Vergl. Paul Heyse's „dramatische Dichtungen" (seit 1865) in zahlreichen Bändchen, denen sich alljährlich neue zufügen.



ja die Königin Arpage von einem ihrer wärmsten Verehrer mit der „greisen Gaea" verglichen, was gewiß weder schmeichelhaft noch angemessen ist; denn eine alte Göttin bleibt doch immer ein altes Weib.

Die akademische Richtung macht sich auch in den meisten anderen Dramen Grosse's geltend, der auch auf diesem Gebiete eine große, wenngleich wenig erfolgreiche Produktivität entwickelte.[1] Einzelne Werke des für die Schönheit sprachlicher Form ausnehmend begabten Dichters gehören geradezu in ein Kuriositätenkabinet, wie die fünfaktige Komödie, „die steinerne Braut", ein Lustspielmonstrum, dem jede Spur von Humor und Witz fehlt. In der absichtlichen Verwirrung des Kostüms, darin, daß die antike Mythologie in vollster Blüte steht im Mittelalter, und die edeln Macedonier in die Kirche gehen, in den naturalistischen Herzensergüssen des Centauren Kalomelos, einer sehr langweiligen Bestie, kann dieser Humor doch nicht gesucht werden. Daß Grosse ein satirisches Spiegelbild Münchener Zustände schreiben, den Gegensatz zwischen den berufenen fremden Gelehrten und der einheimischen Opposition komisch darstellen wollte, ist nur aus der Vorrede, nicht aus dem Stücke selbst zu ersehen, das durchaus grillenhaft und gesucht ist, eine Art vorklassischer Walpurgisnacht.

Das skandinavische Drama: „die Ynglinger" behandelt die Liebe zweier Brüder zu demselben Weibe. Das Haus der Ynglinger gehört zu jenen verhängnisvollen Häusern, die an einem alten Fluche leiden. Das Requisit dieses Fluchs ist eine heilige Kette des Ahnherrn, an welcher das vorzeitliche Verhängnis, das Schicksal der Ynglinger und ein fünfaktiges Trauerspiel hängt. Das Stück gemahnt, als

---

[1]) „Gesammelte dramatische Werke" von Julius Grosse. Sieben Bände (1870).

wäre es zur Zeit Müllner's gedichtet worden; das Kolorit erinnert an „König Yngurd“, die Fabel an „Die Albaneserin“. In einzelnen Szenen ist dramatisches Mark, auch das szenische Arrangement ist geschickt und erscheint uns wirksamer als in den anderen Stücken von Grosse; aber wozu einen Konflikt, der in jeder Zeit spielen könnte, in das skandinavische Altertum verlegen? Etwa wegen der Beleuchtung, der Schlacht- und Marinebilder, der Poesie der nordischen Götter? Wozu die Wiedererweckung der Schicksalstragödie? Das sind alles akademische Marotten, das Stück ist durch und durch Studie, talentvolle Studie, doch unmodern.

Der alten Heldensage hat Grosse sein Trauerspiel „Gudrun“ entlehnt. Daß der Stoff des Stückes immer anziehend unser Gemüt berührt, trotz der undramatischen Heldin, ist bereitwillig zuzugeben; auch ist Grosse's Stil an dichterischen Schönheiten reich und hat eine durchweg edle Haltung. Ebenso ist in einzelnen Charakteren, wie in Wate, dramatisches Leben. Gleichwohl erscheint uns der Charakter Gudruns von dem Dichter nicht mit jener einheitlichen Intuition aufgefaßt, aus welcher dramatische Gestalten aus einem Guß erwachsen. Gudrun ist die Vertreterin der edlen sanften Weiblichkeit — gegenüber den Rachefurien der „Nibelungen“; Grosse selbst nennt sie in der Vorrede „die deutsche Iphigenie“. Doch schon in den ersten Szenen läßt er sie in einem Tone sprechen, welcher sich weit eher für eine geharnischte Heldin paßt; und auch die List, deren sich Gudrun schuldig macht, stellt sie der wahrheitsliebenden Griechin gegenüber in den Schatten.

Von den historischen Trauerspielen Grosse's ist „Friedrich von der Pfalz“ nur eine matte Haupt- und Staatsaktion, besser ist „Johann von Schwaben“. Ein Theaterstück scheint uns indes auch dies Drama nicht zu sein, trotz der lebendiger bewegten Handlung; ihm fehlt

dazu die Glaubwürdigkeit und allgemeine Gültigkeit der Motive, die ein größeres Publikum fesseln kann. Wenn Grosse meint, er habe das Verhältnis Johanns zu seinem Oheim Albrecht vertieft, so könnte man eher sagen, er hat es „verkünstelt“; diese spielerischen Experimente, diese psychologische Pädagogik, die der König Albrecht seinem Neffen gegenüber für nötig hält, lassen jene Einfachheit vermissen, wie sie für eine große tragische That unerläßlich ist, die nicht aus einem Mißverständnis hervorgehen darf, welches wohl „fatal“ sein kann, aber nie „fatalistisch“ werden darf. Im übrigen haben die Situationen in diesem Stück dramatisches Leben; die Introduktionsszenen sind frisch; die Schwurszene im Klostergewölbe erhält durch den Charakter der rachesüchtigen Helene und des Helden edle Weigerung lebendige Bewegung; auch die Ermordungsszene ist dramatisch. Dagegen sind die beiden letzten Akte schwächer und der fünfte tönt, trotz der gewaltsamen Katastrophe, doch mehr lyrisch-elegisch aus.

Das bedeutendste Drama von Grosse ist „Tiberius“ (1876). Der Charakter des Tiberius erhebt sich zwar nur im Schlußakt zu einer That, sodaß er mehr als ein düsterer Chorus erscheint, wie überhaupt das großartig Tyrannische in der Auffassung der historischen Ehrenrettungen verblaßt. Dafür aber hat Sejan, der von Hause aus bestimmte Zwecke verfolgt, Nerv und Kraft, auch die Frauencharaktere Römerblut, im Guten und Bösen, obschon die zarte Julia zu unbedeutend ist, um das echt Weibliche zu vertreten, gegenüber der Heroine Agrippina, der Ehebrecherin und Giftmischerin Livilla und der Mörderin Livia Augusta. Auch fehlt es dem Stücke nicht an dichterischen Schönheiten, an Szenen von prickelndem und dämonischem Reiz. In den ersten Akten erscheint Tiberius als ein staatsweiser Regent, während sein Freund Sejan vor keinem Verbrechen zurückbebt, um

zu einer Herrschaft zu gelangen, die den Tiberius selbst beiseite schiebt. Er läßt den Germanicus ermorden, vergiftet den Sohn des Tiberius, Drusus, zusammen mit dessen Gemahlin Livilla, mit welcher er in ehebrecherischem Verhältnis lebt. Erst im vierten Akt entbrennt Tiberius in Wut gegen den entlarvten Sejan und im fünften stürzt er ihn in einer dramatisch bewegten Senatssitzung. Daß Tiberius sich dann selbst vergiftet und nicht auf der Insel Capri, sondern in Rom stirbt, ist eine kühne Abweichung von der geschichtlichen Überlieferung; inwieweit dieselben bei solchen feststehenden Thatsachen dem Dichter erlaubt ist, bleibt wohl eine offene Frage.

Noch haben wir neben den deklamatorischen Epigonen des alten Athen und französisch-klassischen Paris zwei schönrednerische „Romantiker" zu erwähnen. In eigentümlicher Weise trat Jakob Zwengsahn auf, welcher sich mit einer kühnen Mystifikation in der Litteratur einführte, als ein dramatischer Barnum, ein Heros des Puffs. Von der Voraussetzung ausgehend, daß das Publikum im ganzen urteilslos, im Autoritätsschwindel befangen und vor allem von heiligem und gelehrtem Respekte für „das Alte" beseelt sei, verwandelte er sich plötzlich in einen Autor des siebzehnten Jahrhunderts, in einen deutschen „Shakespeare", dessen vergrabene Manuskripte jetzt durch einen Zufall an das Tageslicht gekommen. Ein verborgener deutscher Shakespeare — welches Glück für die Nation, welche Überraschung für die Litterarhistoriker, welche geheimnisvolle Beleuchtung, in die diese Stücke traten! So erschien die „Tiphonia" von Zwengsahn-Shakespeare, gedichtet im Jahre des Heils 1648, eine dramatische Mumie, welche der Leichtgläubigkeit imponierte, bis auf einmal aus der Perrücke des ehrwürdigen Zwengsahn das heiter lächelnde Antlitz des bekannten Improvisators Langenschwarz hervorsah, der diesmal nicht

bloß eine Tragödie, sondern auch einen altersgrauen Dichter improvisiert hatte. In der That trug das Stück das Gepräge eines Autors, eines Talentes ohne Selbständigkeit und Adel; es erinnerte fortwährend an Shakespeare, aber ohne alle Ansprüche auf Rivalität. Es war nicht ohne dramatischen Wurf; aber die Bewegung des Ganzen war nicht organisch; sie war marionettenhaft, und wie konnte dies anders sein in einer Tragödie des Puffs, in welcher die ganze Kunst des Dichters darauf hinausging, sich auf der Höhe des „Humbug" zu behaupten? Eine „Zähmung der Widerspenstigen" als Tragödie, ein wahnsinniger König, ein wortwitzhaspelnder Narr — waren das nicht genug Ingredienzien in einem Shakespeare-Drama? Das alles fehlt der zweiten Tragödie des moderduftigen Shakespeare, „Dschengiskhan", in welcher die Melpomene mit einer Mongolenmütze und etwas schief geschlitzten Augen erscheint und uns durch die erhabene Langweiligkeit einer dramatischen Wüste Gobi mit bedeutsamen Gesten hindurchführt. Der Stoff ist für uns ungenießbar, wie Pferdefleisch und Pferdemilch jener Steppenbewohner; dennoch ist hin und wieder ein Hauch von Größe in der Schilderung des Despoten und an vielen Stellen eine wahrhaft dichterische Schönheit der leider zu viel gereimten Diktion nicht zu verkennen, was um so mehr bedauern läßt, daß dies Talent ohne alle Dignität des Dichterberufes so haltlos auftritt.

Ernster mit seinem Dichterberufe ist es dem Chevalier Wollheim da Fonseca, einem vielseitig gebildeten Sprachgelehrten, der abwechselnd als „letzter Maure", als letzter Romantiker oder als erster Romantiker der Zukunft gegen eine Poesie in die Schranken tritt, welche aus der mittelalterlichen Verklärung in das moderne Leben hinausstrebt, worin jener chevalereske Schüler Raupach's eine Entweihung

ihres ewigen idealen Gehaltes sieht. Insofern Wollheim gegen die absolute Unpoesie der Bühnenfabrikation eifert, welche schlechten Gelüsten der Menge schmeichelt, insofern er künstlerische Interessen zu wahren sucht, kann man nur mit ihm einverstanden sein. Doch wenn er das Ideale überhaupt nur in der träumerischen Beleuchtung der Ferne gelten läßt und den ganzen Geist der Gegenwart für profan und unwert poetischer Verherrlichung erklärt, statt das Ideal, wie es alle großen Dichter gethan haben, lebendig im Geiste der eigenen Zeit zu gestalten, so ist dies nur eine Sanktion jener großen Verirrung, welche dem deutschen Volke so viele Dichter entfremdet hat, und an der mehr oder weniger die meisten Dramatiker, die wir in diesem Abschnitt zusammenfaßten, mit beteiligt sind. Auch Wollheim's eigene Schöpfungen, die bald an Raupach, bald an Auffenberg erinnern, tragen den Stempel dieser absichtlichen Zeitentfremdung, und statt eine neue Romantik zu schaffen, stehen sie ganz im Dienste der alten. „Sebastian“ und „der letzte Maure“ sind grelle, fatalistische Stücke, in denen das geistige und mythologische Kostüm aller Zeiten vermischt ist, und der Zufall bald als die griechische Nemesis, bald als der altbiblische Rachegott erscheint. Besser ist „Rafael Sanzio“, ein Künstlerdrama mit idealistischem Schwunge und einem verklärenden Schlußtableau, das eine für ein Malerschauspiel nicht ungeeignete Wirkung hervorbringt. Die Komposition, die Reinheit und Melodie der Jamben, auch einzelne charakteristische Schlaglichter verdienen alles Lob. Doch was hilft Verskunst, Humor, Begabung, theatralisches Geschick, wenn dies alles in die romantische Pfanne gehauen wird? Was hilft die Kraft des Sisyphus, wenn der Fels immer wieder den Berg herunterrollt? Das ist aber das Los der deklamatorischen Jambentragöden, die mit wenigen Ausnahmen nicht den

Geist ihrer Zeit erfaßt haben, mit welchem das wahre Genie aufs innigste verwachsen ist. Die Muse des Jahrhunderts ruft ihnen zu:

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir;"

und mit Wehmut drückt sie manchen schönen Schöpfungen das Siegel der Vergänglichkeit und des rasch hinraffenden Todes auf.

Ende des dritten Bandes.

Inhalt des dritten Bandes.

Dritter Teil.

Die Modernen.

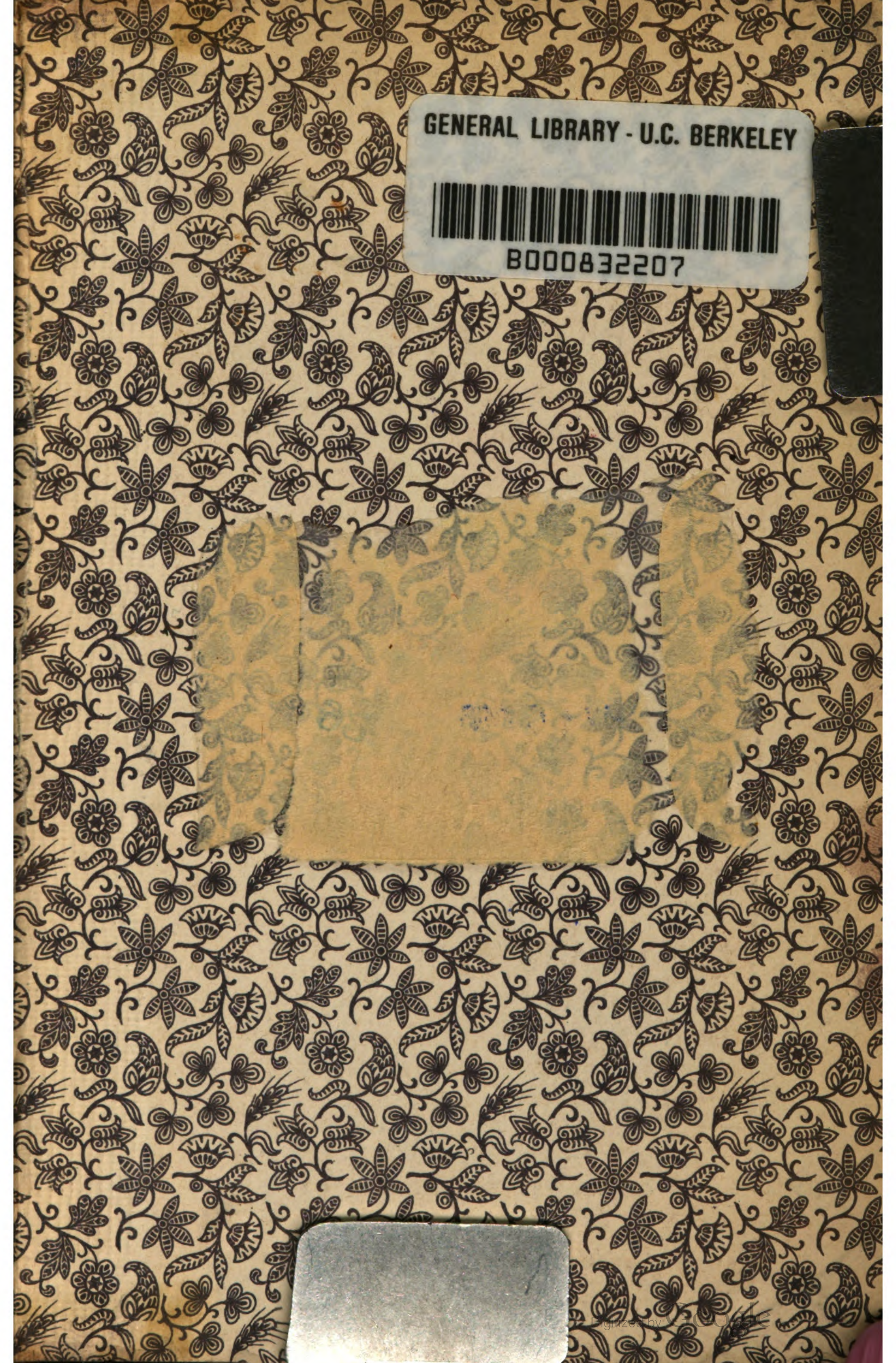
Viertes Hauptstück.

Die moderne Lyrik.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Breslau, Eduard Trewendt's Buchdruckerei
(Setzerinnenschule).


GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000832207

